عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

في مفهومي القراءة والتأويل

د. محمد المتقن(*)

مقدمة

شاع تداول مصطلحي قراءة وتأويل في كثير من الدراسات الأدبية والنقدية العربية، حتى غدا هذا الأمر «موضة» استأثرت باهتمام الراصدين للنقد المعاصر. وإذا كانت جمالية التلقي وراء الهالة التي أضفيت على مصطلح قراءة، فإن الهيرمينوطيقا - بما يكتنفها من ضبابية - وراء كثير من الملابسات التي جللت مصطلح «تأويل».

ويسعى هذا البحث إلى كشف الغطاء عن حقيقة هذين المفهومين والخروج بهما من عتمة الاستعمال الدارج، إلى كنف التوظيف الناضج. هكذا يعمل النقد المعاصر على إخراج مفهومي القراءة والتأويل، من الورطة التي وقعا في حبائلها، من جراء كثرة التداول. فإذا كانت كثرة الاستعمال وراء السطحية التي غلفت مفهوم القراءة، مما جعله عند كثير من الدارسين مجرد واقعة تحتاج إلى ما يحددها على الدوام، حيث نصادف نعوتا للقراءة في عناوين كثير من الدراسات على شاكلة: قراءة شعرية، قراءة سيميائية، قراءة جمالية... إلخ، حيث يجري التركيز على النعت، ويهمل المنعوت، ويتبين الدارس الفاحص، أن مصطلح قراءة جرى استعماله بعفوية تامة، حيث يدل على ما كانت تدل عليه كلمة نقد في تراثنا في مرحلة البدايات، أي تمييز الجيد من الرديء.

إذا كان هذا هو واقع مصطلح قراءة، فإن مصطلح تأويل ليس أفضل حالا، فهو الآخر عدت عليه رياح التراث من جهة، ومن جهة أخرى، رياح كثرة الاستعمال، والخلط بينه وبين مصطلحات قريبة منه، مثل مصطلح تفسير... وتصبو دراستنا هذه إلى تبيان أن مصطلحي «قراءة وتأويل» ينظر إليهما في النقد المعاصر بعيدا عما جرى ذكره، إذ هما يندرجان في

(*) شاعر وباحث من المغرب.

سياق تلقي النصوص الإبداعية تلقيا إيجابيا، قوامه كشف كيفية تشكل هذه النصوص بغية التوصل إلى سر تفردها وسر الاهتمام بها على مر العصور. وهو أمر لا يتيسر لأي قارئ كيفما كان، ولكن لا بد له من قارئ خبير، مزود بذخيرة غنية من المعارف، تساعده في أثناء البحث عن قصدية النص، وفق استراتيجية محددة، قوامها نبذ القراءة الأحادية. ولنبدأ بالحديث عن المفهوم الأول.

مفهوم القراءة

النظرية النقدية والقراءة

عرفت النظرية النقدية، منذ أرسطو إلى أواخر القرن العشرين، تراكما هائلا واختلافا خصبا في طرائق النظر إلى المعنى في العمل الأدبي. وإذا كانت الاتجاهات النقدية على درجة كبيرة من التشعب والتنوع والاختلاف، فإن هذا لا يمنع من تلمس مجالات اشتغال هذه الاتجاهات. فبينما ساد في فترة من تاريخ النقد النظر إلى الأدب باعتباره صورة لمؤلفه ووسطه الاجتماعي وبيئته عموما، أو مظهرا من مظاهر العبقرية فيما بعد، نظر اتجاه نقدي آخر إلى النص الأدبي بإكبار، واعتبره مستقلا بذاته، يمتلك أدوات اشتغاله، والآليات الكفيلة بالكشف عن معناه من دون اللجوء إلى الاستعانة بما هو خارج عنه، حتى لو كان المؤلف نفسه! وبهذا، فالنص الأدبي بنية مغلقة مكتفية بذاتها. وهكذا قوبل تطرف بتطرف أكبر منه، إلى أن جاء اتجاه نقدي ثالث فأنكر التوجهين النقديين السابقين عليه، ونادى بضرورة العناية بمن يتوجه إليه النص في أصل الوضع: أي القارئ. إن القارئ في رأي هذا الاتجاه، هو من يشارك في إعطاء المعنى للنص، فالكتابة ليست سوى خطوط سوداء على بياض الورقة والمؤلف لا وجود له، فقد قتلته، من قبل، فلسفة موت الإنسان: البنيوية؛ والنص لا يوجد إلا بالقراءة، والقراءة وحدها، ومن هنا تنبع أهمية القارئ أو المتلقي.

١ - المتلقي في النقد القديم

١-١ - عند اليونان

قد يطرح سؤال، على قدر كبير من الأهمية، في سياق الحديث عن المنزلة العليا التي أحلت النظرية النقدية المعاصرة القارئ فيها: ألم يكن عند النظريات النقدية السابقة اهتمام بهذا العنصر المهم؟ وهل تاريخ النقد خلا من أي إشارة إلى المتلقي؟

والجواب: إن أرسطو لم يطرح متلقي العمل الأدبي من حسابه بالمرة، بل جعله في صلب اهتمامه، وهو يعرّف المأساة، إذ لا وجود لهذه إلا بالأثر الذي تحدثه في متلقيها. يقول أرسطو: «فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير

الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[1]. إن أرسطو عندما يقول: «وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»، يقصد متلقي المأساة، فهو المستهدف في العمل المسرحي ككل؛ إذ ما كان تشخيص المأساة أو الملهاة يقصد به غيره. لكن، وإن كان اهتمام أرسطو بالمتلقي في هذا النص أكبر من أن يستدل عليه، إلا أن الملاحظ هو أن هذا الفيلسوف اهتم بالحديث عن المتلقي باعتباره منفعلا، شأنه شأن باقي الفلاسفة اليونانيين الآخرين، الذين كانوا يهتمون بالأثر الذي «تحدثه المؤلفات الفنية في متقبليها. ومما أثر عنهم في هذا المقام قولهم: إن المحاكاة ترمي إلى إحداث الشفقة والفزع في المستمع لتنزع به إلى التطهر»[2]. وهذا يضعنا في جوهر تصور النظرية النقدية القديمة للمتلقي، حيث كانت تنظر إليه وهو في حالة سكون، أي أنه يتأثر بالنص الأدبي، ولا يؤثر هو في النص؛ ولا بأس بهذا، فنحن في هذه الفترة، كنا في طفولة الفكر البشري. وسيتبين لاحقا، أن هذا التصور يناقض التصور الذي جاءت به النظرية النقدية الحديثة.

٢-١ - عند العرب

يذهب حاتم الصكر، إلى أن النقد العربي القديم، لم يغفل هو الآخر المتلقي، ومن ثم فإن التنبه إلى أثر القراءة - حسب هذا الباحث - ليس جديدا كل الجدة. وقد أكد في معرض حديثه عن المنهجيات المعاصرة والنقد العربي القديم، أن ما تتميز به هذه المنهجيات هو شكلها المنظم، في النظر إلى القارئ، يقول: «وليس التنبه على أثر القراءة جديدا تماما، وإن اتخذ في المنهجيات المعاصرة شكلا منظما؛ فقد أشار النقاد العرب القدامى إلى ذلك فتحدثوا في مراعاة مقتضى الحال، ومقامات التلقي المطابقة لمقامات القول. وبرز في نظريات بعضهم أثر القارئ في استخراج المعاني العميقة ودلالات النصوص، لدى الجرجاني خاصة. على الرغم من أن آراءهم في التقبل جاءت مبثوثة في أعطاف حديثهم عما أسماه الفلاسفة بالشعرية»[3]. هذه الالتفاتة من حاتم الصكر مهمة أهمية الاحتراس الذي قدم به لكلامه، إلا أن ما أغفله هو أن المنهجيات المعاصرة تستند إلى ترسانة من النظريات الفلسفية التي توجهها، بينما لا يمكننا أن نجازف بمثل هذا القول، فيما يتعلق بالنقد العربي القديم، كما أن ما ساقه الكاتب في خاتمة كلامه، وهو قوله «إن آراءهم في التقبل جاءت مبثوثة في أعطاف حديثهم عما أسماه الفلاسفة بالشعرية»، يدل هو الآخر على أننا لسنا بإزاء نظرية متكاملة، شأننا مع النظريات النقدية في العصر الحديث، مفهوما ومنطوقا. كما هي الحال مع نظرية القراءة، بل نظريات القراءة. ومن ثم نخلص إلى أنه ليس الشكل المنظم هو ما يميز المنهجيات المعاصرة فقط.

ويعمد ناقد عربي آخر هو فاضل ثامر إلى النقد العربي القديم، محاولا تأصيل نظرية القراءة المعاصرة - ذات الأصول المعرفية الغربية - غاضا الطرف عن الفروق الجوهرية بين القراءة، كمصطلح حديث، ومفهوم عمود الشعر، كما ورد عند المرزوقي، زاعما أنه يمكن «أن

تعد المبادئ الأساسية التي جاء بها مفهوم «عمود الشعر» بمنزلة منهج في القراءة النقدية العربية، يرقى بدوره إلى مرتبة «المانيفستو»، أو البيان الأدبي للشعرية العربية الكلاسيكية آنذاك»[4]. وهذا قياس مع وجود الفارق، فالنظرية المعاصرة للقراءة، كما سيتضح لاحقا، لها تصور للنص، وتصور آخر للمتلقي، وتصور ثالث لعملية القراءة، وهذه التصورات من الغنى والتشعب والاختلاف، بحيث لا يمكن أن نجرؤ على مثل هذا التوفيق غير الموفق، لاختلاف الأنساق الفلسفية والمسلمات النظرية بين كل نظرية للقراءة ومثيلاتها، الشيء الذي لا يمكن التسليم به بالنسبة إلى النقد العربي القديم، كما سبق التنصيص عليه في الكلام السابق.

٢ - النص الأدبي بين التناول الشمولي والأحادي

لم يظهر الاهتمام بالقارئ الفاعل ولا حتى بالمؤلف أو النص، في النظرية النقدية الحديثة، طفرة واحدة، بل ركزت المدارس والاتجاهات النقدية المختلفة - في السابق - على تناول الأدب من زوايا متعددة، فنظرت إليه مرة وركزت على المكونات الجمع. يقول الناقد فاضل ثامر: «لقد كانت الاتجاهات النقدية ومدارس علم الجمال المختلفة تتناول بالدراسة مختلف الجوانب الخاصة بالإبداع الأدبي والفني، إلا أن مطلع هذا القرن راح يشهد تخلخلا في التناول الشمولي للنص الأدبي وتركيزا أحاديا على هذا الجانب أو ذاك من العملية الإبداعية»[5].

ففي ميدان الشعر مثلا، ركزت بعض الاتجاهات في تناولها للنص الشعري على جوانب الصورة الشعرية والوزن ونظام البيت... وما يجب أن يتوافر عليه الشاعر من ثقافة، ودواعي قول الشعر، والخيال والوحدة العضوية في القصيدة... إلخ، «وقد استمرت هذه المعايير طيلة قرون طويلة، على الرغم من ظهور ميول نقدية وبلاغية أولت العناصر النصية واللغوية اهتماما أساسيا. ولم تبدأ هذه النزعة (التعددية) بالانحسار إلا في العصر الحديث»[6] لنجد أنفسنا وقد انتقل بنا النقد إلى النقيض، أي تناول الأدب من جانب الأبعاد الأحادية: من زاوية المؤلف، فالنص، وصولا إلى التركيز على القارئ، بهذا التتابع.

٣ - النقد والمؤلف والنص

لقد ظل المؤلف محط اهتمام النقد لفترة طويلة، ورسخت الرومانسية بنزعتها الذاتية، وإعلائها من شأن المبدع، هذا الميل، كما أن الاتجاهات النقدية المرتكزة على التحليل النفسي نحت هذا المنحى، مما دفع رولان بارت (Roland Barthes) إلى الاعتقاد بأن «نظرية الأدب ونقده بالغا كثيرا في الاهتمام بالمؤلف على حساب القارئ»[7]. وهو اعتقاد صحيح سيؤدي ببارت نفسه إلى أن يبالغ مبالغة كبيرة، في الإعلاء من شأن القارئ، بعد قتله المشهور للمؤلف.

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن التصور الذي ساد للنص، عند بعض الاتجاهات النقدية، فإننا نجد أن الأمر لا يخلو من نظرية متطرفة، هي بمنزلة رد فعل على الاتجاه النقدي السابق الذي أعلى من شأن المؤلف، كما هي الحال في النقد الأكاديمي[8]. وهكذا ألفينا تركيز «معظم

الاتجاهات الجمالية والشكلية على النص الأدبي ذاته وبالذات بوصفه بنية لغوية»[9]. وهذا واضح في المقاربات النقدية للشكلانيين الروس، وعند أصحاب النقد الجديد في إنجلترا وأمريكا على الخصوص. «إلا أن الاتجاهات الألسنية والأسلوبية والبنيوية الجديدة هي التي أعطت السلطة المطلقة للنص، وأهملت أو كادت تهمل معظم الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع الأدبي، كدور القارئ والمبدع والظروف الاجتماعية والمرحلة التاريخية والدلالات السيكولوجية والأيديولوجية والفلسفية وغيرها»[10]، مما ترتب عليه إيلاء النص أهمية كبيرة تضاءلت أمامها باقي مكونات الفعل الإبداعي. وهذا اختزال مخل تولت كبره - على الخصوص - البنيوية التي انطلقت «من إيمان عميق بأن النص يكشف عن بنية محددة وعن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة»[11]. وقد اشتهر عن البنيويين مذهبهم القائل إن النص بنية مغلقة مكتفية بذاتها، كما هي الحال عند بارت الذي ينبع تصوره للنص من كونه بنية محايثة «ترفض الإحالة إلى أي مرجع أو سياق خارجي»[12]، حتى ولو كان صاحب النص نفسه! إذ تصور بارت للنص قائم - إضافة إلى ما ذكر - على كون النص بلا مؤلف! وحالة اليتم التي أصبح النص يعانيها، ستزداد استفحالا مع التفكيكية، التي ستلغيه من الوجود لتؤسس لمشروعية وجود ما يسميه منظروها: القارئ النص، «فالنص حسب المنظور التفكيكي لا قيمة له من دون القارئ»[13]. أما الاتجاه الذي خلف التفكيكية، وأقصد جمالية التلقي عند كل من ياوس وإيزر خاصة، فقد سار في الاتجاه نفسه، واعتبر النص غير متضمن «لمعنى مطلق ونهائي متحقق بذاته، بل محتضنا لمجرد إمكانية دلالية يحتاج تحققها إلى مساهمة القارئ»[14]. وهذا ينسجم مع نظرة هذا الاتجاه الذي يعلي من شأن القارئ باعتباره ظل العنصر المنسي في الاتجاهات والمقاربات النقدية المختلفة، مما دفع أحد الدارسين إلى نعي النص مثلما نعى بارت المؤلف قبله والقول إنه بإمكاننا الآن «أن نتحدث عن موت النصية textualidad بوصفها موضوعا objeto، مثلما تحدثنا عن موت المؤلف»[15]. وهذا من أجل التمهيد للقول بنهاية المؤلف والنص، كليهما معا، ووضع حد لهيمنتهما التي طالت على النقد الأدبي، وبعث العنصر المنسي في الخطاب النقدي، وأعني القارئ على وجه التحديد.

٤ - النظرية النقدية المعاصرة والقراءة

ولم تزل هذه حال النظرية النقدية، غير أنه يمكن الجزم بأن المقاربات النقدية، المهتمة بالنص تنظيرا وممارسة، قد احتلت مكانا مرموقا بين سواها من المقاربات الأحادية، بحيث لا تكاد مكانة هذه تداني مكانة تلك المهتمة بالنص. ولم تظهر الاتجاهات الحديثة في القراءة، «ولم تتضح بصورة جلية إلا في السبعينيات، متزامنة مع تزايد الاهتمام بمفاهيم الحداثة والنزعات الألسنية والأسلوبية والبنيوية في النقد العربي الحديث»[16] خصوصا. أما النقد الغربي، فقد شهد نضج هذه المفاهيم المتعلقة بالقراءة والقارئ بزمن قد يفوق العقدين، من تاريخ وصوله إلى البلاد العربية[17].

لقد اعتبرت القراءة في النقد الغربي «مطافا متأخرا من مطافات النظرية النقدية؛ فمن التمحور حول المؤلف إلى التمحور حول النص وصولا إلى التمحور حول القارئ، ومثلما شهد التمحوران الأول والثاني اختلافات في المفاهيم، شهد تمحور النظرة النقدية حول القارئ اختلافات في تصور الدارسين للقارئ»[١٨] والقراءة. ومرد هذه الاختلافات إلى المرجعيات الفلسفية، وما ينبثق عنها من تصورات خاصة، غير أن هذه النظريات تتفق فيما بينها على الأقل في أمرين هما:

١- نبذ الدور التقليدي للقارئ، وإعطاء القارئ المعاصر دورا فاعلا، حاسما في تحديد المعنى.

٢- كون النص - في تصورها - لا يحمل معنى جاهزا، فالقارئ هو من يملأ ثغرات النص وبياضاته، ويشارك - على أقل تقدير - في الكشف عن المعنى.

وقد شكلت هذه النظريات منعطفا خطيرا في تاريخ النقد الأدبي، وكانت بتركيزها على عنصر القارئ تمثل بحق التفاتة إلى عنصر، عملت البداهة على إقصائه من دائرة الاهتمام الفاعل. «ومهما ظن المرء بهذه النظريات المتجهة إلى القارئ، فما من شك في أنها تتحدى بجدية هيمنة نظريات النقد المتجهة إلى النص»[١٩]، وتفتح الباب على مصراعيه أمام غزو كاسح للمفاهيم العديدة المتعلقة بالقراءة وضروبها، وشروطها، وأنواع القارئ، والمحاذير التي ينبغي للنقد تجنبها، كما أنها - بعملها هذا - تكشف أرضا جديدة، وعالما ظل منسيا رغم وجوده المسلم به من قبل كل الاتجاهات النقدية.

وثمة إرهاصات دالة على هذا التوجه إلى القارئ في النظرية النقدية، عند كل من مارتن هايدجر وهانز جورج جادامير، الذي قام «بتطبيق مدخل هيدجر الموقفي على النظرية الأدبية، وذلك في كتابه «الحقيقة والمنهج» (١٩٧٥)، حيث ذهب إلى أن العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم إلا بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل»[٢٠].

هذا التصور الجديد للنص، إضافة إلى عوامل أخرى، هو ما أدى إلى تغيير النظرة النقدية إلى القارئ، الذي لم يعد متلقيا سلبيا من جهة، ومن جهة أخرى، لم يعد نوعا واحدا كما كان في السابق، بل هو ضروب، وضروب متضاربة، في درجة تصورها للدور الذي يمكن أن يؤديه، فيما يتعلق بالمعنى الذي سينظر إليه في النظرية النقدية «بوصفه نتيجة اللقاء بين نصين: النص المقروء ونص القارئ»[٢١]، بل إن بعض هذه النظريات بالغت، فاعتبرت أن القارئ «يمكن أن يحدد كأنه نص»[٢٢]. وهناك إرهاصات أخرى عند المبدعين، هذه المرة، **كلها تصب في اتجاه** التنبيه على أهمية دور القارئ، عمل الدكتور حسين الواد على إيراد **أمثلة كثيرة منها، تتعلق** بإدجار آلان بو، والفرنسيين شارل بودلير وبولو فاليري، الذي لمح إلى **دور القارئ، تلميحا قريبا** من التصريح، عندما قال: «لأشعاري المعنى الذي تحمل عليه»[٢٣]، **وكأنه بهذا يطلق يد القارئ**

في نصوصه الإبداعية، شأنه شأن التفكيكية التي تدعي أن كل قراءة هي إساءة قراءة! كما سيتبين عند التطرق إلى تصورها. وقد تلقف علم اجتماع الأدب هذه التلميحات، ولكنه انحرف بها عن الخط الذي رسمه لها رواد نظريات التلقي، لذلك سيكتفي علم اجتماع الأدب بالقارئ المستهلك «الكائن خارج الآثار الأدبية موضوعا له، أي سيهتم بالقارئ الفعلي الذي يتأثر بالمؤلفات الأدبية ويؤثر فيها مثلما تؤثر فيها وتتأثر بها قنوات الاتصال ومؤسسات الثقافة وظروف الإنتاج والنشر»[24]. وعلى الرغم من أن هذا التصور جعل بين القارئ والإبداع مسافة، إلا أنه سرعان ما جرى تجاوزها من قبل جمالية التلقي على الخصوص، التي عدت القارئ شريكا مشروعا للمؤلف في تشكيل المعنى؛ لأن النص لم يكتب إلا من أجله، كما تقول نبيلة إبراهيم[25]. وبهذا تسلم القارئ سلطة النقد وشُغِل الكثيرون بالمفاهيم الدقيقة التي أسسها أقطاب مدرسة كونستانس، خاصة هانس روبير ياوس وولفجانج إيزر.

وهكذا غدت جمالية التلقي قبلة الدارسين وموضة نقدية لا يزال النقد العربي مشغولا بها إلى الآن، نظرا إلى غنى تصوراتها ومفاهيمها المثيرة للجدل «لقد وضع ياوس وإيزر هيكلين نظريين لما يسمى (جمالية التلقي). وعلى الرغم من أنهما يشتركان في مفاهيم كثيرة وتأثيرات مشتركة، إلا أنه يمكن تقديم ياوس بصفته المنظر الذي طور التلقي بوصفه ظاهرة تاريخية - معيارية ذات طابع يعلو على الفردية (...)، ويمكن تقديم إيزر بصفته أفضل من حدد العلاقة بين التلقي وتركيب العلامة في القراءة»[26].

إن بحث مفهوم القراءة كما جاءت به النظريات النقدية المعاصرة، وعلى رأس قائمتها جمالية التلقي يستدعي وقفة متأنية، لسبر أغوار هذا المفهوم والكشف عن دواعيه، وتبين أنواعه وأنماط القراء، ولماذا كانوا عدة، وهو ما سيشغل الصفحات التالية.

5 - مسوغات الاهتمام بالقراءة والقارئ:

كان للتصور الذي استقرت عليه النظرية النقدية فيما يتعلق بالنص، والذي تجلى في صورته الأكثر تطرفا، فيما ذهبت إليه التفكيكية من أن النص لا وجود له، كان لهذا التصور دور في إيلاء القارئ عناية كبيرة حلت محل العناية التي كان النص يستأثر بها، في المقاربات النقدية. ويمكن اعتبار النقد العربي في نهاية القرن العشرين نقدا متمحورا حول القراءة والقارئ، كما يذهب إلى هذا الدكتور رشيد بنحدو عندما يقول: «وقد برزت العناية بظاهرة القراءة أو التلقي بشكل مثير في العقود الأخيرة، حيث نجازف بالقول إن مقاربة الأدب من جانب القارئ تكاد تستأثر باهتمام البحث النظري والنقدي الراهن. ويمكننا أن نعزو ذلك (خاصة حين يكون القارئ دون غيره مدار الاهتمام) إلى ما بعد البنيوية le post - structuralisme»[27].

وهنا لا بد من الإجابة عن سؤال ملح هو: لماذا هذا الارتماء في أحضان نظرية القراءة والقارئ؟ وليس أمر الجواب بالعسير، فالنظريات النقدية الغربية - كما سلف - ارتمت من

قبل على أعتاب المؤلف تمجده وتعلي من شأنه، ثم انبهرت بالنص، حتى إذا ما أشبعت هذه الموضوعة بحثا ودراسة وبدأ النموذج الألسني في التحليل - خاصة - يبين عن الجريمة التي ارتكبت بحق الإنسان على عهد البنيوية، والمتمثلة في اختزال هذا الإنسان إلى مجرد علامة لغوية ثم القول بموته على عهد التفكيكية، ثم القول بأن النص لا وجود له! إن بحث النظرية النقدية - بعد هذا - عما يسد الفراغ الحاصل، يبدو مشروعا، ومن ثم كان الارتماء مرة أخرى على أعتاب تحليل أحادي آخر، هو التحليل المرتكز على القارئ هذه المرة فقد أثار «قتل» البنيوية للمؤلف، وتحويلها التواصل البراجماتي إلى لعبة المنطق الشكلي التركيبية، واعتبارها النص الأدبي بنية لغوية مغلقة لا علاقة لها بسياق الإنتاج والتلقي... أثار ذلك كله ردود فعل متباينة لعل أبرزها تبلور خطاب مبشر يرد الاعتبار إلى القارئ، بل بما هو العنصر الوحيد الجدير بالبحث»[٢٨].

إن رد الاعتبار للقارئ ليس أمرا مفاجئا، فقد سبق أن تنبه إليوت إلى أمر كهذا عندما قال إن «وجود القصيدة هو دائما في منطقة ما بين الشاعر والقارئ (...) ولا تقتصر على مجرد ما يريد الشاعر أن يعبر عنه»[٢٩]، لكن قول إليوت هذا في الفترة التي قيل فيها لم يكن ليسلك في سلك نظرية خاصة بالقراءة، كما هي الحال مع القائلين بهذا الرأي في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين.

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن التفكيكية، وجدنا أن إلغاءها المشهور للنص، اقتضى منها أن تنقل الأهمية، التي كانت لهذا العنصر في النقد السابق عليها إلى القارئ، بما أنه صاحب الكلمة الأولى في تفسير معنى النص. ذلك أن «أهم محاور التفكيك يرتكز على الأهمية الجديدة التي يكتسبها القارئ والدور الأساسي الذي يلعبه في تفسير النص»[٣٠]. وقريب من هذا المعنى ما ذهب إليه صاحب النظرية الأدبية المعاصرة، عندما قال: إن «المعنى في النص لا يصوغ ذاته أبدا، بل إن على القارئ أن يحضر في المادة النصية لكي ينتج المعنى»[٣١].

إضافة إلى الأسباب السابقة المتلخصة في كون الالتجاء إلى القراءة والقارئ، رد فعل على القول بموت المؤلف والنص، وكون العمل الأدبي متوقفا على القراءة، والدور المركزي للقارئ في تفسير النص عند التفكيكية. إضافة إلى كل هذا، هناك من يذهب إلى أن أدبية النص متوقفة على القراءة: «إن تدخل القارئ ليس ظاهرة عارضة، ففي القراءة وبالقراءة يكتسب النص أدبيته»[٣٢]، وهذا يعد ثورة هوجاء على المعايير التي راكمها المبدعون ونظر إليها النقاد، وأسالت مدادا كثيرا على مدى قرون وقرون. ويماثل النص السابق قول مؤلف نظرية اللغة الأدبية: «إن النص لا يصبح أدبيا إلا إذا استعمل بوصفه أدبا عند جماعة من القراء؛ أي عندما يضع المستقبلون المعاصرون النص في أفق محدد للقراءة»[٣٣]. وهناك من سلب من النص كيفما كان، ماله من قيمة مفترضة أو وجود متعين، واعتبر كل هذا متوقفا على وجود القراءة، ولا شيء

غيرها. فالنص يكتسب «بقراءته ثباتا وديمومة، وحياة ونضارة، يدوم النص بدوام قراءته، ويتعدد بتعددها، باختصار: إن القراءة هي التي تمنح النص قيمته، وباختصار أشد بلا قراءة ليس نصا على الحقيقة ولا هو بنص على الإطلاق»[٣٤]، وهذا غلو ما بعده غلو! وإلا فإنه لا يصح شيء إذا احتاج النهار إلى دليل!

هناك مسوغ آخر - ولن يكون الأخير بطبيعة الحال - يتذرع به القائلون بنبذ كل ما عدا القراءة والقارئ في التنظير للعملية النقدية، هو أن القارئ يجلب المعنى للنص، وهذا يعني أننا أمام تصور للنص قائم على كونه بلا معنى. يقول إيزر: «كتب نورثروب فراي n.frye ذات مرة قائلا: «لقد قيل عن بويم Boehme أن كتبه مثل نزهة يجلب إليها المؤلف الكلمات بينما يأتيها القارئ بالمعنى. ويمكن أن يكون القصد من وراء هذه الملاحظة سخرية موجهة إلى بويم، إلا أنها وصف دقيق لجميع أنواع الفن الأدبي من دون استثناء»[٣٥]. وبهذا يصبح القارئ مشاركا في الفعل الإبداعي - حسب إيزر - إذ متعة القارئ كقارئ لا تبدأ إلا عندما يصبح هو نفسه منتجا، أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار[٣٦]. وفرق كبير بين كلام إيزر الذائع بين المطلعين على نظرية جمالية التجاوب، فيما يتعلق بفراغات النص وبياضاته التي توحي للقارئ بأن يتدخل من أجل ملئها، وبين أن يكون الكاتب عبثيا لا دور له إلا تصفيف الكلمات، مما يضعنا بصورة أو بأخرى أمام القول، ليس بموت المؤلف فقط! ولكن وجها لوجه أمام الشعور بدونية مرتبته بالمقارنة مع القارئ!

٦- تعريف القراءة

إذا كانت المسوغات السابقة، تجعل تبني النظرية النقدية المعاصرة للقراءة أمرا قد يبدو مقبولا؛ فإن ثمة أسئلة تنبثق من بين ثنايا هذه المسوغات ذاتها، هي: ما هوية هذه القراءة؟ ما شروطها؟ وما آلياتها؟ وهنا يجد الباحث نفسه أمام تعريفات متضاربة، مختلفة في درجة العدول عن التصور الذي كان يحكم النظرية النقدية من قبل، خاصة تلك المستندة إلى تصور معين للنص.

وقبل الدخول إلى لجة هذه التعاريف، تجدر الإشارة إلى أن الكثير من الكتابات تستعمل مفهوم القراءة استعمالا فيه الكثير من التعميم والاعتباط في استخدام مصطلح قراءة، الذي له استعمالات مخالفة عند المدارس النقدية التي نظرت إليه، وسيجته بمفاهيم شتى، تشي بالأسس الفلسفية والأطاريح الفكرية عند هؤلاء المنظرين. إنه من السهولة بمكان «أن نلاحظ أن بعض هذه القراءات الجديدة تختلط ببعض المناهج القرائية التقليدية. بل يمكن أن نقول إن استخدام مصطلح القراءة يبدو في بعض الكتابات والتجارب النقدية اعتباطيا أو عفويا ويفتقد منهجية القراءة الحديثة التي نحن بصددها»[٣٧].

هذه الملاحظة الموفقة من فاضل ثامر - خاصة شقها المتعلق بالاستعمال الاعتباطي لمفهوم القراءة - يمكن أن يجد الباحث أثرا لها حتى عند بعض الدارسين الأكاديميين الذين يتحدثون

عن القراءة كأنها ليست منهجا، كما هي في الواقع، على الأقل عند المنظرين لها. لذلك تراهم، عوض أن يحللوا مفهوم القراءة ويبحثوا في خلفياته وتجلياته والشروط اللازم توافرها فيه، بدل هذا، تجدهم يقيمون مقارنة دونكيشوتية بين القراءة والمنهج. يقول فاضل ثامر: «وإذا كان معظم النقاد يقيم مشاكلة بين مفهومي القراءة والنقد، فإن بعض النقاد يفترض وجود حدود واضحة بينهما. فالكاتب المغربي مبارك ربيع يقيم تفريقا بين القراءة والممارسة النقدية، وهو يرى أن الممارسة النقدية تختلف عن القراءة في ثلاث نقاط أساسية هي:

- **المنهج المحدد:** هذا المطلب قد لا تتطلبه القراءة، أو على الأقل لا تتطلبه بالمعنى الأكاديمي الدقيق على النحو الذي تتطلبه المهمة النقدية.

- **الموقف الأيديولوجي:** ويتضح هذا الموقف في الكتابة النقدية عندنا، على الخصوص، عندما يقع التركيز على المضمون بطريقة تعسفية.

- **الدراسة الخارجية للنص:** وهذه السمة تكمل ما سبق، فيغدو نقد الأثر الإبداعي محاكمة مباشرة ومجتزأة لصوره، أو قائمة خارج سياقها الفني الإبداعي»[٣٨].

هذه الاعتراضات من قبل مبارك ربيع توحي بأنه لا يعتبر القراءة منهجا. والناظر في جمالية التلقي عند كل ما ياوس وايزر - على سبيل المثال - يجد أن هذين المنظرين يتحدثان عن القراءة باعتبارها منهجا يمتلك أدواته الإجرائية، وتصورا خاصا للعملية الإبداعية، كما هي الحال عند إيزر الذي يقول بالقطب الفني والقطب الجمالي «الأول يستند إلى النص المنتج من طرف المؤلف، بينما يرتبط القطب الجمالي بالتحقيق الذي ينجزه القارئ»[٣٩]. كما أن الحديث عند هذين المنظرين وغيرهما عن أنماط القراءة وأنماط القراء، وكذا العديد من الخطوات الإجرائية الخاصة بكل قراءة... إلخ، ما هو - في الحقيقة - إلا من باب الحديث عن منهج نقدي. وهناك ملاحظة أخيرة تتعلق بما تحدث عنه مبارك ربيع، وهي أن تصوره للقراءة لا يختلف كثيرا عن تصور أولئك الذين يستعملون هذا المصطلح بعفوية تامة.

إن لفعل «قرأ» المتعدي، في النقد المعاصر، «استعمالات كثيرة ومتنوعة (قرأت النص واللوحة والمدينة والجسد، بل والقراءة...)»[٤٠]. ويؤكد الباحثون أن القراءة ليست هي المقابل للكتابة، ولا هي تلك العملية المتسمة بالحياد في القبول بالمعنى كما قد يكون الكاتب حدده. إن القراءة عند القائلين بها من النقاد والباحثين ليست «ذلك الفعل البسيط الذي نمرر فيه البصر على السطور، وليست هي أيضا بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها، عادة، بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا اعتقادا منا أن النص قد صيغ نهائيا وحدد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو، أو كما كان نية في ذهن الكاتب»[٤١]. وقريب من هذا الكلام ما ساقه حاتم الصكر بين تعريفه للقراءة، فهو يؤكد كذلك أن «القراءة ليست مسحا بصريا للنص، ولا تفسيرا معجميا

لألفاظه واستنباطا لمعانيه المباشرة»[42]. إذا لم تكن القراءة لا هذا ولا ذاك فما هي إذن؟ من أجل استكناه القراءة، لنتأمل النصوص التالية:

- تقول نبيلة إبراهيم عن القراءة عند إيزر: «يصر إيزر على أنه كما أن للنص بناء، فإن القراءة لها بناء كذلك، يقف موازيا لبناء النص ومتحاورا معه»[43]، وتضيف: «ولكن كيف يمكن أن توصف عملية القراءة بدقة؟ يبدأ القارئ بالجمل التي يقرر كل منها على حدة شيئا، أو يطالب بشيء، أو يسجل ملاحظة أو يرسل معلومة، ولكن الجمل بعد ذلك تعد أجزاء من المحتوى الكلي، وعندئذ تقتضي القراءة الربط المتعمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكتسب معانيها الحقيقة إلا من خلال التفاعل بينها. وهذا التفاعل بدوره هو الذي يبرز خصوصية النص»[44].

- يقول خوسيه ماريا بوثويلو عن القراءة عند ياوس: «والفكرة الرئيسية في أي جمالية للتلقي هي فكرة أفق التوقعات، التي أخذها ياوس من مدرسة هوسرل الهيرمينوطيقية، وبالتحديد من جادامير Gadamer. ووفقا لهذا المفهوم لا تشكل القراءة عملية محايدة، وإنما هي على العكس، فالقارئ يجمع آراء مسبقة، ومعايير تعميمية، وأشكالا من الأعمال السابقة حتى يصب توقعات معينة نحو معنى محدد»[45].

- يقول ميشل أوتن: «إن تأويل نص ما يبدأ حين الشروع في قراءته»[46].

تتفق هذه النصوص في الحديث عن المفهوم الجديد للقراءة، وتختلف في التعريف الذي يمكنه أن يجعل الدارس على بينة من هذه القراءة ودراية تامة بها. وهكذا، فإن كانت القراءة عند إيزر - كما هو واضح من كلامه السابق - بناء يقابل بناء النص ويحاوره من خلال عملية تفكيكية، تستهدف التعرف على وحدات النص الصغرى، ممثلة في الجمل. والكشف عن العلاقات الجامعة بينها من خلال عملية التفاعل بينها، مما يؤدي إلى إبراز خصوصية النص وتفرده عن سواه من النصوص، وبهذا تكون القراءة عملية تفكيك لوحدات النص وإعادة بناء لها، مما يجعلنا بإزاء ما أسماه إيزر بالقطب الجمالي، الذي هو الجهد المبذول من طرف القارئ، متمثلا في الكشف عن خصائص القطب الفني الذي هو النص المنتج من قبل المؤلف. أما النقطة البارزة في تعريف ياوس للقراءة فهي كونها عملية غير محايدة، إذ القارئ لا يستقبل النص - أي نص - بفراغ مطلق، أي أن هذا القارئ يكون قد سبق له التعرف على نصوص سابقة، بخصائصها المميزة لها، كما يكون قد سبق له التعرف على أنواع أدبية، ومن ثم فإنه يمتلك مجموعة معطيات، يستحضرها حين يواجه نصا ما. ويعمل على توظيف هذه المعارف، في تعرفه على النص الجديد. وتتحدد درجة حدة نص ما بانتهاكه للمعايير التي يمتلكها هذا القارئ. وبهذا تكون القراءة عند ياوس، تلقيا فاعلا، تحضر فيه ذات القارئ حضورا مميزا. ومثلما أن القارئ ليس فارغ الذهن تماما، فكذلك النص لا يصدر حين يصدر

المتدفق، وينفخ فيها من روحه وذاته، حتى تستوي كائنا حيا نابضا بالحرارة والصدق والأصالة، وهذا ما عبر عنه «هرنشو» على لسان الأدباء بقوله: «إن العلم بالغا ما بلغ، لا يعطينا من التاريخ سوى العظام المعروقة اليابسة، وإنه لا مندوحة عن خيال الشاعر إذا أريد نشر تلك العظام وبعث الحياة فيها، فإذا ما أحياها الخيال، فهي بحاجة إلى منتهى براعة الكاتب التحرير حتى تبرز في الثوب اللائق بها، وتعرض بحيث تصبح قوة فاعلة في عالمنا هذا»[1]، فضلا عن قدرة الشعر على استحضار وقائع تاريخية سكت عنها التاريخ نفسه، حين كان وقفا على تصوير حياة الملوك والأمراء والعظماء وتاريخهم، دون أن ينزل إلى حياة العامة. وقد تنبه «فازيليف» إلى هذا، حين درس شعر أبي تمام والبحتري في ضوء الأحداث التاريخية الكبرى التي هزت المجتمع العباسي في عصرهما، فقال: «قراءة شعر هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع المهمة وقدرا كبيرا من التفاصيل»[2]، كما أشار د.زكي المحاسني إلى ذلك بقوله «فلطالما كان شعر أبي تمام في حروب الروم منيرا للصورة وموضحا لألوان الحوادث، وهذا فضل الشعر العربي على التاريخ، فإني رأيت أن ما أضاعه التاريخ حفظه الشعر في كثير من الحادثات»[3]، وبهذا يصبح الشعر سجلا إنسانيا، وحافظا للذاكرة التاريخية من الضياع والنسيان.

لقد أدرك الفلاسفة والمؤرخون والشعراء، على حد سواء، حميمية العلاقة الجدلية التي تربط الشعر بالتاريخ، لذلك اهتم «أرسطو» في كتابه «فن الشعر» بتوضيح العلاقة والفرق بينهما، واضعا في اعتباره طبيعة كل منهما وغايته في النظر إلى موضوعه، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان على أن ما يرويانه منظوم أو منثور، (فقد تصاغ أقوال هيرودت في أوزان، فتظل تاريخا سواء وزنت أم لم توزن)، بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع، على حين يروي الآخر ما يجوز وقوعه. ومن هنا، كان الشعر أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مرتبة من التاريخ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات[4]. وبهذا تتضح قدرة الشعر على التخطي والتجاوز، وعدم الانحصار في إطار زمني ضيق مثل التاريخ يحد من حركته وقدرته على إبداع الواقع، ذلك أن قدرة الشعر لا تحدها حدود زمانية أو مكانية، لأنه يسترجع الماضي، ويصور الحاضر، ويستشرف المستقبل، أي أنه يعبر عما كان وما هو كائن، وما سوف يكون، وهو في ذلك كله يتجاوز الأطر الجزئية إلى الأطر الكلية والإنسانية العامة، لذلك كان أقرب إلى الفلسفة، وأفضل من التاريخ الذي يقتصر على ذكر حوادث وحقائق جزئية.

أما المؤرخون العرب، فقد أدركوا، منذ وقت مبكر، العلاقة الجدلية التي تربط الشعر بالتاريخ، فكانت كتبهم التاريخية، بما فيها من حوادث وحقائق وشخصيات، مدعمة بحضور شعري مكثف، لدرجة يمكن اعتبارها مصدرا من المصادر الأدبية بجانب قيمتها التاريخية

تقبل سلبي لمعنى جاهز حدده الكاتب من قبل، ووضعه في أثره، فلم يبق للقارئ إلا أن يبحث عنه ويظفر به. وإن هذا الفهم الذي سلم به ماشيري للقراءة يطابق الفهم الذي شاع لها عند بعض المفكرين المتأثرين بالمذهب الماركسي وقوامه القول بوحدانية المعنى (Monosémie)، في حين أن القراءة، في نظر الآخذين بها مفهوما، فعل خلاق لا يقل تأثيرا في عملية الإنتاج من تأثير الكتابة نفسها»[٤٩].

٧ - النقد العربي والقراءة

لم يقف النقد العربي من مناهج القراءة موقف المكتوف الأيدي، بل حاول أن يدلي بدلوه في الموضوع، ومن ثم وجدنا بعض النقاد العرب يقتربون قليلا أو كثيرا من التعاريف الشائعة في النقد الغربي. فهذا الناقد العراقي حاتم الصكر يعتبر القراءة فاعلية تنقل النص من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل: «فالقراءة، أي الخطوة الأولى في العملية النقدية، هي التي تحيل النص إلى معنى، وتجعله قولا معلنا، وبذا لا تتحدد مهمة القارئ في (تلقي) النص آليا والاحتفاظ به في ذخيرته، وإنما تتعدى ذلك إلى (التقائه) عبر فاعلية القراءة الخلاقة»[٥٠]، والكاتب في هذا التعريف لا يحدد حجم الدور الذي يأخذه القارئ في هذه القراءة، ثم إن هذا التعريف يتسم بقدر كبير من العمومية، ظهر فيما عبر عنه الكاتب بالقراءة الخلاقة.

ونجد عند الناقد المغربي الدكتور أحمد بوحسن تعريفا للقراءة شبيها بالتعريف الذي وجدناه عند إيزر، فيما سماه بالقطب الجمالي، يقول: «للنص تركيبه الخاص لتحقيق الموضوع الجمالي المتماسك بواسطة توليف أو نشاط بناء مكثف. فالقراءة هنا فعل متحرك تركب الموضوع أثناء جريان فعل القراءة. بمعنى أن القراءة نشاط مكثف يختلف باختلاف القراء في لملمة المعنى من النص»[٥١]. لكن ناقدا عربيا آخر - هو فاضل ثامر - تنبه إلى خطورة استيراد المناهج الغربية المتعلقة بالقراءة والقبول بها دون نقد أو نخل. فمعلوم أن هذه المناهج تأثرت بالتربة التي نبتت فيها تأثرا كبيرا، وإذا نُقِلت نقلا حرفيا إلى النقد العربي، فقد لا تكون الاستفادة منها ذات أثر، إن لم نقل إن ضررها لا شك سيكون كبيرا. يقول هذا الكاتب: «في تصوري أن الناقد العربي بحاجة إلى الخروج بموقف نقدي متوازن، يعبر عن حاجاتنا الثقافية والنقدية، ويكون حصيلة لتحليل أدبي وسوسيولوجي واسع للظواهر الأدبية من جهة، وللواقع التاريخي والاجتماعي من جهة أخرى. وإلا فإن هذا الناقد سيكون عرضة للاستلاب والضياع والسقوط فريسة الجوانب السلبية في عملية المثاقفة والاتصال الثقافي»[٥٢]، وهذا رأي وجيه، إذ الدعوة إلى تجديد مناهج النقد العربي يجب ألا تلغي ما تراكم من إنجازات عبر عصور وحقب خلت. والمنادون بالقراءة منهجا هم الآخرون استفادوا من كل النظريات التي سبقتهم، إن لم نقل إنهم استفادوا من سياقات غير سياقاتهم الثقافية، وهو ما يشهد به الدارسون لنظرية التلقي وأصولها المعرفية.

ويضيف فاضل ثامر: «وتأسيسا على ما تقدم ندعو إلى قراءة إبداعية شاملة للنص، بمعنى أنها ينبغي ألا تكون قراءة أحادية الجانب»[٥٣]، تعلي مرة من سلطة هذا الجانب وتطرحه مرة أخرى، ثم ترفع من شأن ذاك. إن «القراءة التي نقترحها لا يمكن لها أن تقصر نفسها على إماطة الأسرار البنيوية للنص فقط كما تفعل معظم الاتجاهات البنيوية، حيث تتقيد بفك رموز الإشارات اللغوية للنص وفق نظرة قاصرة، كما لا يعني ذلك التسليم الكامل بمنطلقات النظرة التفكيكية التي أعلت من شأن سلطة القراءة، وأهملت هي الأخرى أو كادت بقية السلطات. فعلى الرغم من أن منهج التفكيكية في الاعتراف بسلطة القراءة يرد بعض حقوق الظاهرة الإبداعية، ويضيء جانبا أهملته بقية القراءات، ويعيد للنص ارتباطه الإنساني وصلته بالآخر، ويحقق قيمة توصيلية وإبلاغية أساسية، فإن هذا المنهج قد سقط في موقف نهلستي (عدمي) يرفض الاعتراف بأي يقين موضوعي، ويجعل هذا المنهج مواصلة لنزعة الشك واللايقين في الفكر البورجوازي الأوروبي وتكريسا ذاتويا متضخما للموقف الفلسفي للمثالية الذاتية»[٥٤].

آثرت نقل هذا النص بطوله لكونه يعرض مفاصل بارزة في منهجين مهمين تأثرت بهما نظرية القراءة هما البنيوية والتفكيكية، كما أنه يشير من طرف خفي إلى الشيات التي تميز هذه المناهج القرائية.

وأخيرا تقودنا القراءة إلى الحديث عن أنواعها، وأنماط القراء في النظرية النقدية المعاصرة، وهو ما سأتحدث عنه قبل الكلام عن التأويل.

٨- أنواع القراءة

بناء على ما تقدم من صعوبة اتفاق الدارسين على تعريف واحد موحد للقراءة، في النظرية النقدية المعاصرة، فإن الدارس يجد نفسه أمام أنماط من القراءة، تتضارب وتتنوع وتتباين «سعة وعمقا، من قارئ إلى آخر، وفقا لخبرة القارئ القرائية ولأسلوبه في التعامل مع النص، حتى قيل إن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء أنفسهم، بل إن هناك من يذهب إلى أن القارئ الواحد نفسه، يقدم لنا في كل مرة قراءة جديدة تختلف عن قراءاته الأولى»[٥٥]. وهذا صحيح، فمعارف الإنسان تتوسع باستمرار بتوسع مداركه، وتختلف باختلاف مراحله العمرية. وهذا ينطبق على المبدعين أنفسهم. لكن الذي يجب التركيز عليه هو القراءة العالمة، أي قراءة الدارس الناقد، لا قراءة سواه. وفي هذا الصدد يمكن القول: إن الاختلاف والتباين بين أنماط القراءة، يرجع في الأساس إلى الاختلاف في الخلفيات النظرية وما تفرزه من آليات، وما ترمي إليه من غايات. و«تحفل الكتابات النقدية المعاصرة بمناهج ومصطلحات وضروب قرائية متنوعة منها ما يندرج تحت باب القراءات البنيوية بمختلف اتجاهاتها، ومنها ما ينضوي تحت باب القراءات التفكيكية والاتجاهات ما بعد البنيوية»[٥٦]. مثل قراءات أصحاب جمالية التلقي بتفريعاتها المتنوعة جدا.

٨-١- قراءات تودوروف وريفاتير

نجد عند تودوروف تمييزا بين ثلاثة أنواع من القراءة هي على التوالي: الإسقاطية والشارحة والشاعرية. لكل ضرب من هذه القراءات خصائصه المميزة له، بحيث تكشف هذه الخصائص طريقة تعامل كل قراءة منها مع النص. فالقراءة الإسقاطية «لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه، متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية...»[57] لكن القراءة الشارحة أو التعليقية - كما يسميها حاتم الصكر[58] قراءة تعيد إنتاج المكتوب بلغة مغايرة، وهي تجتر ولا تبدع. «أما القراءة الشاعرية[59] فهي قراءة النص من خلال شفرته في ضوء سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها... لذلك فإن قراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو باطن في النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر»[60]. أي أنها قراءة تأويلية، وقد التفت إلى هذا حاتم الصكر في كتابه الآنف الذكر: «ترويض النص» حيث أرجع هذه القراءات إلى «تقسيمات باختين لأوضاع التأويل الثلاثة»[61].

ويقترح ريفاتير قراءتين، يرى أنهما كفيلتان بجعل النص يبوح بأسراره للقارئ. وهاتان القراءتان تشكلان مرحلتين مختلفتين في سبر أغوار النص الأدبي، ولكنهما تتكاملان، وتستمر المرحلة الأولى «من البداية حتى نهاية النص، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها، وتتبع الكشف على المحور الأفقي (النسقي). وهنا يستنتج الناقد أنه خلال هذه القراءة الاستكشافية الأولى يجري التفسير الأول، ما دام إدراك المعنى يتم خلال هذه القراءة»[62]. أما القراءة الثانية فيطلق عليها ريفاتير اسم القراءة الاسترجاعية، وهي قراءة تأويلية تجعل القارئ يسترجع ما قرأه ويستحضره أثناء محاولة فهم النص. فالقارئ هنا «يقارن ويجمع العبارات المتتالية والمختلفة، والأثر النهائي لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة الدلالة الكامنة في النص»[63]، وهكذا تتواشج كل من القراءة الاستكشافية والاسترجاعية، بحيث تمهد الأولى للثانية.

٨-٢- قراءة دريدا

يرفض دريدا باعتباره الأب الروحي للنزعة التفكيكية في النقد، كل تقاليد القراءة، وهذا الرفض مرده بالأساس إلى كون تيار التفكيك قائما على الشك المطلق في كل شيء، حتى أنه يعد كل قراءة هي بالضرورة إساءة قراءة! وبناء عليه، لا يدعو دريدا «إلى منهجية جديدة بل إلى تحرير النصوص وفك إسارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها»[64]. حتى ولو كانت القراءة التفكيكية ذاتها. فهذه القراءة -أساسا- لم تأت لكي تقول إنها بديل عن القراءات السائدة! فدريدا يرفض الركون إلى أي يقين موضوعي، إنه «يشرح ممارسته للتفكيك عن طريق الأمثلة أو الحالات، وليس عن طريق نظرية عامة أو بحث حول الموضوع. الواقع أنه يقول صراحة: «إن التفكيك ليس نظرية أو منهجا، وليس مذهبا هرمينوطيقيا بالقطع. بل يمكن تسميته -موقتا-

استراتيجية للنص، وحتى نكون أكثر دقة، إنه «ممارسة» وليس نظرية»[٦٥]، وحتى في حال ما إذا تم لقارئ ما ممارسة قراءة تفكيكية، فهذه القراءة ذاتها «عرضة للتفكيك أيضا؛ لأن جميع القراءات هي في رأيه (إساءة قراءة)»[٦٦]. وهكذا تبدو قراءة دريدا وسدنة التفكيك قراءة عدمية تقوض القراءات السابقة لا لتؤسس قراءة جديدة تضيء النص؛ بل لتدخل المتلقي في شك مريب، لن يخرج منه إلا متمردا شرسا يرفض كل شيء ليقول بالتدمير لكل شيء، ولا عجب إذا رأينا الفكر الفرنسي - تربة التفكيك الأولى - يلفظ فكر دريدا ليجد مستقرا له في التربة الأمريكية ذات الماضي الأثيل في التدمير!

٨-٢- قراءات النقد الجديد وقراءات أخرى

وللنقد الجديد في كل من إنجلترا وأمريكا قراءته الخاصة، وهكذا نجد مصطلحي القراءة المحكمة والقراءة المتواترة: فالقراءة الأولى «قراءة نصية لعمل أدبي محدد، يراها البعض صورة أخرى لمصطلح النقد التطبيقي عند ريتشاردز»[٦٧]، كما يذهب إلى هذا فاضل ثامر. أما القراءة المتواترة فقد وردت عند الناقد فرانك كيرمود، الذي يرى أن القارئ مهما بلغت قدراته على الاستيعاب والفهم من قوة، فلن يستطيع الوصول إلى أسرار النص، «ما لم يرجع إلى النص مرة أخرى ويفك رموزه على ضوء الاكتشافات اللاحقة»[٦٨]. ويورد كل من فاضل ثامر ورشيد بنحدو مصطلحات قرائية عديدة. نجد عند الأول القراءة العمودية والقراءة الأفقية والقراءة الاستنساخية[٦٩]، أما الثاني فيورد [٧٠] القراءة العارفة والقراءة المستهلكة عند روبير إسكاربيت. ونجد نمطا آخر من أنماط القراءة عند لوي ألتوسيير أسماه «القراءة الكشفية»، وفي هذا الضرب من القراءة ينطلق ألتوسيير من مقولة إن النص لا يبوح بكل ما في باطنه، ولا يمفصل ما بداخله مباشرة، بل على القارئ أن يقوم بالكشف كما يقوم الطبيب به، فاحصا الأعراض، راصدا ما يقوله المريض، ليتوصل إلى تشخيص المرض»[٧١].

ونجد عند سعيد علوش مصطلح القراءة الجمعية وهي «تأويلات متعددة»[٧٢] لنص عبر مستويات مجازية غالبا[٧٣]. ويطرح الدكتور محمد عبدالمطلب أنماطا ثلاثة من القراءة للنص الأدبي هي: القراءة الجمالية والقراءة التأويلية والقراءة الاسترجاعية[٧٤]. وإذا كان هذا الكاتب ينص على ما يجب أن تتكئ عليه كل قراءة من هذه القراءات من أجل الوصول إلى نتائج ملموسة، تعمل على إضاءة الجوانب المعتمة في النص الأدبي والتنبيه على ما قد يغفل من دلالات من دونها تسقط قيمة العمل الأدبي من الناحية الفنية، إذا كان محمد عبدالمطلب ينص على كل هذا بإسهاب، فإنه لم يكلف نفسه عناء الإشارة إلى المصادر التي اعتمد عليها في القول بقراءاته هذه التي، يمكن - بيسر - رد بعضها إلى ما ذهب إليه دعاة الهيرمينوطيقا، كما سنرى في الصفحات المقبلة، خاصة القراءة التأويلية. كما يمكن تلمس ما ذهب إليه هذا الكاتب في نوعي القراءة، كما أشار إليهما ريفاتير، حيث نجد المصطلح نفسه عند محمد عبدالمطلب: القراءة الاسترجاعية!

إن هذه القراءات المختلفة تستند - كما يقول الدكتور محمد مفتاح - إلى الحدس أكثر مما تعتمد على استراتيجية معينة مضبوطة المقاييس محدودة المعالم[٧٥]. وهي من التنوع بحيث يمكن القول إننا في عصرالقراءة / القراءات بلا مراء.

٩- أنماط القراء

أدى هذا الاهتمام المتزايد بالقراءة وأنماطها، كما سلف الحديث عنه، إلى الكثير من التفريع فيما يتعلق بالقارئ. وقد كان لعامل الترجمة المضاعفة[*] دور كبير في تعدد أنواع القراء. فالاختلاف في ترجمة المصطلح الواحد يوهم بأننا إزاء مفاهيم متعددة، ولكن عند التمعن، ينجلي الأمر، لنجد أنفسنا أمام مصطلح واحد بتسميات مختلفة. وإذا كان هذا الأمر واقعا لا يرتفع، ما دام مترجمونا العرب لا يزالون في كل واد يهيمون، إذ لم تتأسس عندنا بعد تقاليد العمل العلمي الجماعي. إذا كان الأمر على هذه الحال، فإن النقاد الغربيين أنفسهم، بتفريعاتهم المختلفة لأنماط القراء، قد أسسوا لهذا التعدد المبالغ فيه، سواء في أنماط القراءة كما سبق، أو أنماط القارئ.

لقد أحصيت - حسب مجهودي المتواضع - أكثر من عشرين ضربا من القراء: القارئ النموذجي، الخبير، المقصود، الضمني، المهووس، الهستيري، البرانوياكي، الفيتيشي، العادي، الناقد، الكاتب، المثالي، المخبر، الجمع، المتوهم، المزعوم، الحقيقي، الافتراضي، المعاصر، اللامركزي، الخاص، الأعلى، الأصلي، المؤهل... ولن أقف عند هذه الأنماط كلها ولكن سأكتفي بالوقوف عند أهمها في نظري، والبداية مع:

٩-١- القارئ النموذجي

هذا النوع من القراء، ويطلق عليه بعض النقاد اسم القارئ الأعلى[٧٦]، بينما يطلق عليه بعضهم اسم القارئ الناقد[٧٧]، ويحمل عند بارت اسم القارئ المهووس[٧٨]، بينما هو عند ناقد آخر، مثل إيزر، يحمل اسم «القارئ المثالي الذي نرجع إليه في الغالب، والذي يصعب جدا تحديد جوهره واستناده. بل إننا نستطيع أن نذهب إلى حد اعتبار الناقد الأدبي أو فقيه اللغة بمنزلة جوهر لهذا التجريد»[٧٩]. وهو يحيل عند ريفاتير على «مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائما عند النقط المحورية في النص، وبالتالي يؤسسون وجود «واقع أسلوبي» من خلال ردود أفعالهم المشتركة، والقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المستتر في النص»[٨٠]. والقارئ النموذجي - كذلك - هو «الشخص المتمرس إلى أبعد حد بنظام لغة الشعر، وبأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية»[٨١].

(*) أعني بالترجمة المضاعفة، ترجمة نص ما من لغته الأم، إلى لغة أخرى ثانية أو ثالثة، ثم ترجمته إلى اللغة العربية. وكتاب إيزر، فعل القراءة، نموذج لها، حيث ترجم الكتاب من الألمانية إلى الإنجليزية ثم الفرنسية فالعربية. فليتأمل!

ويشترط أمبرتو إيكو في هذا القارئ مجموعة شروط معرفية خاصة باللغة والتراث المعجمي والأسلوبي[٨٢].

٩-٢- القارئ الخبير أو المخبر أو المؤهل

هذا المفهوم طوره ستانلي فيش، وهو يقصد به قارئا حقيقيا ولا يمثل بالنسبة إليه تجريدا في الوقت نفسه «وإنما هو هجين، أو هو القارئ الحقيقي الذي يفعل كل شيء من أجل أن يكون مخبرا»[٨٣] ويقدم الدكتور إدريس بلمليح تعريفا دقيقا للقارئ الخبير حيث يقول عنه، إنه يمكن تلخيص «فعله في أنه يسعى باستمرار إلى إخصاب مضامين النصوص وتوسيع دائرة المعلومات التي تنطوي عليها، هادفا إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار والأحاسيس التي تنقلها اللغة، وتمررها عبر مسالكها الوعرة ومساربها الضيقة»[٨٤]. وبهذا تصبح المعلومات الواردة في النص «انعكاسا للقدرة القارئة لديه»[٨٥]. وهكذا يقترب هذا الضرب من القراء من القارئ النموذجي، الأمر الذي دفع بأحد النقاد إلى القول إن «القارئ المؤهل Informed reader عند س. فيش (١٩٧٠)، الذي هو تركيب نظري أيضا، مستخدم بمعنى القراءة المتخصصة أو القراءة النقدية»[٨٦].

٩-٣- القارئ المقصود أو المعاصر أو المتوهم أو المزعوم أو الافتراضي

يمكن لصورة القارئ المقصود[٨٧] أن تتخذ لها أشكالا جد مختلفة، على الرغم من أنها قد تعني بشكل مباشر «الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبدئي، ثم الذات القادرة على أن تعيد تصورات المقصد المباشر لهذا النص، في إطار نوع من التكامل بينها وبين هذا المقصد، أي أنها استمرار له، وتقمص جديد لفعله»[٨٨]. أما الأشكال التي قد تتخذها صورة القارئ المقصود فهي قد تكون «القارئ المؤمثل، أو قد تعلن عن نفسها من خلال توقع معايير وقيم القراء المعاصرين (...)، وهكذا فالقارئ المقصود باعتباره قاطنا تخييليا في النص لا يمكن أن يجسد، فحسب، مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر، بل أيضا رغبة المؤلف سواء في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها»[٨٩].

٩-٤- القارئ الضمني أو المضمر

هذا الضرب من القراء، قال به إيزر. ففي كتابه «فعل القراءة» يحاول هذا الكاتب فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية، والتجاوبات التي تثيرها، من خلال ما يسميه بالقارئ الضمني، الذي هو «بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة»[٩٠]. وهذا القارئ «هو تشييد، ولا يمكن أن يشخص بأي وجه مع أي قارئ واقعي. فالقارئ الضمني له مظهران: مظهر نصي ومظهر تجريبي»[٩١]. ثم إن القارئ الضمني، في الحقيقة، قارئ لا يوجد إلا ساعة قراءة العمل الأدبي، حيث يخرج مهاراته المعرفية وكل طاقاته من مخابئها، ذلك أن هذا القارئ «قارئ ذو قدرات خيالية، شأنه شأن النص. وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع

المحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص، باحثا عن بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملأها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له. وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية للنص الذي يقرأه، وعندما ينتهي من قراءة النص يكون قد حقق ما تطلبه القراءة الظواهرية. أي أن الأنا المفكرة لا تكون إلا عندما تدخل دخولا فعليا في علاقات وارتباطات مع اللغة وحركتها»[٩٢].

يبدو بعد هذا العرض المختصر جدا أن أقرب الأنماط للقارئ، الذي يقرأ النص الشعري قراءة تأويلية، هما النمطان الأول والثاني، أي القارئ النموذجي والقارئ الخبير. ذلك أن التأويل مهمة ليست باليسيرة، وهو ما سأتوقف عنده في الصفحات اللاحقة؛ ليتبين أن القارئ التأويلي قارئ لا بد من تزوده بمجموعة كبيرة من القدرات التي لا بد منها، من أجل الكشف عن خصوصية النص؛ ولنتحدث الآن عن المفهوم الثاني.

مفهوم التأويل

١ - نشأة التأويلية

لا يختلف الباحثون في النشأة الدينية[٩٣] للهيرمينوطيقا أو فن التأويل، كما يترجمه البعض، وقد كان لهذه النشأة في كنف اللاهوت، بين جدران الكنيسة ما يبررها؛ خاصة إذا علمنا خطورة وصعوبة المشاكل التي واجهها كل أولئك الذين حاولوا أن يقدموا تفسيرات للإنجيل مختلفة عن تلك التي كانت متداولة رسميا بين الإكليروس. لقد «كان المجتمع المسيحي منذ القديم يواجه مشكلات هيرمينوطيقية من مثل: تثبيت الإنجيل المنقول شفويا بواسطة الكتابة، وتشكل مجموعة الشرائع السماوية، وفي آن واحد، تعريف العلاقة بين العهد القديم والعهد الجديد، وصياغة العقائد الأولى بمساعدة مفاهيم الفلسفة الإغريقية. وكل هذه النتوءات ذات طابع هيرمينوطيقي، مثلها مثل الوعظ أمام المجتمعات المسيحية، ووعظ المبشرين، والتعليم المسيحي، وتعابير أخرى حية عن عقيدة الكنيسة»[٩٤]. ويشير الكثير من الباحثين في الهيرمينوطيقا إلى أن فهم النص الديني المسيحي أساسا هو ما أدى إلى نشأة التأويل أو علم التأويل. فقد كان لعامل التباعد اللغوي ومعنى الكلمة في أصل وضعها، وما كانت تشير إليه في القديم، وكذا الاعتقاد بوجود معنى خفي وراء هذا المعنى السطحي الظاهر، وانعدام الثقة في القراءة الواحدة... لقد كان لكل هذه العوامل دورها في نشأة الهيرمينوطيقا هذه النشأة الدينية، حتى إذا ما جاء مارتن لوثر، ودعا إلى حرية غير منقوصة في قراءة الإنجيل، وعدم الاقتصار على قراءة واحدة أحادية، فتح الباب أمام الهيرمينوطيقا واتسع مفهومها، «وانتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعا تشمل كافة العلوم الإنسانية»[٩٥]، بما فيها الأدب. وقد عرفت نهايات القرن العشرين اهتماما كبيرا بالهيرمينوطيقا في مجال الأدب، نظرا لما تتيحه من إمكانات غنية تثري قراءة النص الإبداعي.

٢ - تعريف التأويلية

لا بد من الإشارة إلى أن الباحث في الهيرمينوطيقا يصاب بالدوار أمام كثرة التعاريف العربية والأجنبية، التي تضرب في كل صوب وتعمل جاهدة على إضاءة المصطلح؛ فلا تزيده إلا غموضا واضطرابا إلا ما ندر. وقد أدى عامل الترجمة للمصطلح إلى الكثير من التشويش على حقيقته فعماها. فمن الباحثين من يخلط خلطا غير مبرر بين التفسير والتأويل، في تعريفه للهيرمينوطيقا. ومنهم من يترجم مصطلح Herméneutique بالتأويل أو علم التأويل. ويترجمه فريق ثالث بالتفسير، بينما يترجمه فريق آخر بفن التأويل! وسيأتي الحديث عن كل فئة من هذه الفئات في الأسطر القليلة المقبلة.

ومن أجل الخروج من ظلام هذه الحيرة، ووضع اليد على تعريف شاف كاف للهيرمينوطيقا، لا مناص من فرك المصطلح واستعراض هذه الآراء التي تحوم حوله، أو ترعى في حماه، من أجل رؤية واضحة تعين الباحث على امتلاك ناصية حقيقته، وضبط مفهومه.

٢-١- الهيرمينوطيقا في المعاجم الأجنبية

ترد كلمة هيرمينوطيقا في غير المعاجم العربية مقرونة إلى أصلها اليوناني، وهكذا نجد التعاريف التالية:

٢-١-١- «الهيرمينوطيقا (في اليونانية تعني تأويل)، هي

- نظرية تأويل العلامات.
- تأمل فلسفي حول الرموز الدينية والأساطير، وكل شكل من أشكال التعبير الإنساني بصفة عامة(٩٦).

٢-١-٢- «الهيرمينوطيقا

فن التأويل، وهي تطرح نفسها في مواجهة الموضوعات التي نفترض أنها تمتلك معنى عميقا لا يمكننا إدراكه، حيث تقترح الهيرمينوطيقا تحديد ما تريد هذه الموضوعات قوله حقيقة، والبرهنة على أن ما تقوله يمتلك ملاءمة هنا والآن»(٩٧).

٢-١-٣- «الهيرمينوطيقا

لفظ كان يعني عند اليونانيين فن التأويل. فالشعراء، عند أفلاطون، يؤولون الآلهة مثلما يفعل الكهان (الذين تتحدث الآلهة على ألسنتهم). وعند أرسطو، تؤول اللغة الأفكار مساهمة في تجسيدها (٩٨).

٢-١-٤- «كلمة هيرمينوطيقا كلمة يونانية

وهي مرادفة لكلمة تأويل التي تخص النظام والإشكاليات والمناهج التي لها علاقة بتأويل النصوص ونقدها. وتستعمل الهيرمينوطيقا خصوصا في معرض الأعمال النثرية والشعرية، من أجل الإشارة إلى مجموع مشاكل القراءة والفهم الخاصة بهذه الأعمال. وتستعمل كذلك

فيما يخص جميع درجات الأعمال الفنية والسرديات الأسطورية والأحلام ومختلف الأشكال الأدبية واللغوية عموما»[٩٩].

نستنتج من هذه التعاريف:

- أن مصطلح هيرمينوطيقا مصطلح قديم، وذلك من خلال أصله اليوناني عند كل من أفلاطون وأرسطو.

- أنه يرادف مصطلح تأويل، كما هو الشأن بالنسبة للتعريفين الأول والرابع، ويدل على «فن التأويل»، كما هي الحال في التعريفين الثاني والثالث.

- لا تعريف من هذه التعاريف يشير من قريب أو بعيد إلى صلة الهيرمينوطيقا بالتفسير، بينما صلة بعضها (التعريف الرابع) بالقراءة والفهم واضحة.

- لمصطلح هيرمينوطيقا صلة وطيدة بالأدب والفن ونقدهما.

- مهمة الهيرمينوطيقا هي العمل على إخراج المعنى الخفي العميق الذي تنطوي عليه الأعمال الأدبية وغيرها.

أما في بعض المعاجم الأخرى فالهيرمينوطيقا مرادفة لمصطلح تأويل، وهو «مشتق من الأول، وهو لغة الرجوع. وأما عند الأصوليين فقيل هو مرادف للتفسير، وقيل هو الظن بالمراد والتفسير القطع به»[١٠٠]. ويبدو أننا منذ الآن سنجد أنفسنا أمام هذا الخلط بين التفسير والتأويل، وعلم التأويل وفن التأويل في الدراسات العربية التي تطرقت للهيرمينوطيقا.

أما المعاجم العربية فورود هذا المصطلح فيها منعدم أو يكاد؛ نظرا لجدته وشيوع مصطلح تأويل بدله.

٢-٢- الدراسات العربية والهيرمينوطيقا

يترجم الدكتور عز الدين إسماعيل كلمة هيرمينوطيقا بعلم الفهم والتفسير، يقول: «وقد كان تجديد جادامير للهيرمينوطيقا، وهو علم الفهم والتفسير»[١٠١]، بينما يترجم كل من خالد التوزاني والجلالي الكدية المصطلح نفسه بعلم الفهم والتأويل. يقولان: «والغرض من إعادة تجديد الهيرمينوطيقا، أي علم الفهم والتأويل»[١٠٢]. ولا يخرج الدكتور عيسى علي الكاعوب عن هذا، إذ يترجم الهيرمينوطيقا بعلم التأويل وعلم التفسير[١٠٣]. وكذلك الأمر عند باحثين آخرين[١٠٤] يتراوح تناولهم للمصطلح بين التدقيق وعدمه؛ والاستثناء الذي نجده في تناول مصطلح هيرمينوطيقا، باعتباره فن التأويل، هو الوارد في مقال محمد شوقي الزين «مفتاح التأويل»، حيث يقول: «تجدر الإشارة إلى أننا ترجمنا كلمة (HERMENEUTIQUE) بفن التأويل؛ تمييزا لها عن التأويل بمعنى (INTERPRETATION)»[١٠٥]، وكذلك الحال عند مصطفى النحال في ترجمته لنص لـ بول ريكور بعنوان البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا[١٠٦].

ونجد - إضافة إلى ما ذكر - الدكتور نصر حامد أبو زيد يميز بين التفسير والهيرمينوطيقا التي تعني عنده نظرية التفسير[107]. والملاحظ أن هذه الدراسات التي عالجت مصطلح «هيرمينوطيقا» حاولت إيجاد مصطلح عربي بديل يفي بالغرض، فلنقترب أكثر من ماهيته.

٢-٣- نحو تحديد للمصطلح

الهيرمينوطيقا، كما جاءت في تعريف «المعجم النقدي» السابق، ترتبط بالموضوعات التي نفترض كمتلقين أنها تمتلك معنى عميقا، أي أن المعنى الطافي على السطح ليس هو مجال اشتغالها. وقد سبقت الإشارة إلى أن الهيرمينوطيقا قامت على أساس مواجهة سلطة القراءة الأحادية للنصوص المقدسة وغيرها، لذلك نجد هذا الإلحاح عند المشتغلين بالهيرمينوطيقا من أمثال جادامير، الذي يقدم إلينا وظيفة المؤول على أساس أنها «الكشف عن دلالة أصلية تماما متوارية في المكتوب المراد معالجته»[108].

ويعتبر بول ريكور التأويل موضوعا مركزيا للهيرمينوطيقا فيقول: «سوف أنطلق من التعريف الذي يعتبر الهيرمينوطيقا فنا لتأويل النصوص، فعندما تؤدي المسافة الجغرافية والتاريخية والثقافية التي تفصل النص عن القارئ إلى وضعية انعدام الفهم، والتي لا يمكن تجاوزها إلا في إطار قراءة متعددة، أي في إطار تأويل متعدد الأبعاد، آنذاك يصبح وجود فن مخصوص أمرا لازما. وبهذا الشرط الأساسي يغدو التأويل، باعتباره موضوعا مركزيا للهيرمينوطيقا، نظرية للمعنى المتعدد»[109] «ليس هدفها هو «أن تجعل نصا ما يدل على شيء آخر فحسب، ولا حتى يدل على كل ما يستطيعه، أو أن يدل دائما أكثر (حسب العبارات السابقة)، بل هي في أن يبرز ما أسميه اليوم عالم النص»[110]. وفي تعاريف أخرى تبدو الصلة متينة بين الهيرمينوطيقا والنص، من أجل الكشف عن قصديته.

وتتفق هذه التعاريف كلها على أن ليس هناك من خطوات إجرائية تتبع في الوصول إلى الهدف الذي تعلن عنه الهيرمينوطيقا فهي «علم ينظم استراتيجية القراءة بوجه عام»[111]. وليس المقصود بالعلم أن المصطلح يقوم - كما يقول الكاتب - «على المعارف الدقيقة، بل من جهة أنه يسعى إلى الارتقاء بالإبداعات كلها، من القراءة السطحية المتعزلة، إلى تأسيس نظرية متكاملة نافذة في تدبر الآثار الفنية»[112]. ونجد في الموسوعة العالمية ما يثبت علاقة التأويل بتعدد المعنى، ونفيا مفاده أن «ليس هناك قانون عالمي للتفسير (exégèse)، ولكن نظريات متفرقة متعارضة تخص قواعد التأويل»[113]. مما يضع الباحث أمام مسؤولية كبيرة، إذ عليه أن ينهض بمهمة جمع شتات هذه النظريات وتجنب الوقوع في التعارضات الخاصة بقواعد التأويل، وهي مهمة شاقة.

ويرى الدكتور حامد نصر أبو زيد أن الهيرمينوطيقا تشير «إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني»[114]. والهيرمينوطيقا عند سيزا قاسم تسعى «إلى كشف الطرق والوسائل التي تمكن من فهم النصوص»[115]، وهذا الكلام يتميز بعمومية

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

كبيرة، إذ لا نجد في المقالين الطويلين لكلا الكاتبين أي تحديد إجرائي يمكننا من الاطمئنان إلى مسلك واضح يفضي إلى الكشف عن مكنون النص، أي نص!

وعلى الرغم من أن تعريف محمد شوقي الزين الوارد في مقاله الموسوم بـ «الفينومينولوجيا وفن التأويل» [116] لا يقدم هو الآخر أي خطوات إجرائية، مما يجعل كلام الدكتور مصطفى ناصف عن التأويل على درجة كبيرة من الدقة المعتبرة حيث يقول: «لكن كلمة التأويل، رغم أهميتها، لا تخلو من استعمال فضفاض» [117]. رغم هذا فإن تعريف محمد شوقي الزين يتميز عن كل التعاريف السابقة بتلميحه إلى ما يجب أن يركز عليه المؤول في أثناء كشفه عن المعنى العميق للنصوص «قصد تحليلها وتفسيرها وإبراز القيم التي تختزنها والمعايير والغايات التي تحيل إليها. وعليه، تعني herméneutique «فن» تأويل وتفسير وترجمة النصوص: «التأويل هو فن بمعنى طريقة الاشتغال على النصوص بتبيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية، والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص، وربما المطموسة لاعتبارات تاريخية وأيديولوجية، هو ما يجعل فن التأويل يلتمس البدايات الأولى والمصادر الأساسية لكل تأسيس معرفي وبرهاني وجدلي: و«الفهم عندما يعمل لا يلغو فقط، أي لا يقول رموزا، وإنما هو يؤول، أي أنه يبحث عما هو أول في الشيء، عما هو الأس والأصل» [118].

سأحاول انطلاقا من كل ما تقدم استخلاص قسمات للهيرمينوطيقا. وهكذا يمكن القول إنه ليس هناك من تعريف جامع مانع لهذا المصطلح فهو مفهوم «يجب أن يندرج ضمن الإجرائية والآلية لا ضمن المذهبية» [119]. وبالجمع بين هذه التعاريف يتضح أن الهيرمينوطيقا:

- تهتم بالبحث عن المعنى العميق أو معنى المعنى أو الدلالة المتوارية في المكتوب، أو قصدية النص على اختلاف في التعابير، كما جاء في التعاريف السابقة.
- أنها لا تكتفي بالقراءة الواحدة، فهي قد قامت أساسا لمواجهة سلطة القراءة الأحادية.
- تعتبر التأويل موضوعا مركزيا لها، خاصة بالنسبة إلى النصوص التي تفصلنا عنها مسافة جغرافية وتاريخية وثقافية.
- أنها علم ينظم استراتيجية القراءة، ويهدف إلى الارتقاء بالإبداعات من القراءة السطحية المنعزلة إلى تأسيس نظرية متكاملة في تدبر الآثار الفنية.
- أن الهيرمينوطيقا مجموعة قواعد ومعايير يتبعها المفسر لفهم النصوص، بالتركيز على الكشف عن بنيتها الداخلية ووظيفتها المعيارية والمعرفية؛ بغية الوصول إلى ما هو أس وأصل في الشيء، والهيرمينوطيقا بالتالي ليست قانونا عالميا للتفسير بقدر ما هي فن.

٣ - القراءة التأويلية: خصائصها وعناصرها

قبل التطرق إلى القراءة التأويلية والمقصود بها وخصائصها وعناصرها المكونة لها، تفرض ضرورة التمييز بين التأويل ومصطلح قريب منه نفسها، كثيرا ما يظن البعض أنه هو، وليس

الأمر كذلك، وأقصد مصطلح التفسير. وهذا راجع إلى الحضور الكثيف لمصطلح «تفسير» في تراثنا العربي، والشرف الذي حازه من اقترانه بكتاب هذه الأمة الخالد: القرآن العظيم، والمكانة الجليلة القدر التي تبوأها، حتى أن فطاحل علماء العربية وأعلامها الشوامخ خاضوا لجه وتوجوا بأنواره درر ما انتهوا إليه في الفصاحة والبلاغة، وقل أن تجد واحدا من هؤلاء لم يتشرف بالتعرض للقرآن الكريم تفسيرا أو تأويلا.

٢-١- التأويل عند اللغويين

أورد ابن منظور[٢٠] عدة معان يتسع لها مصطلح تأويل، فهو يأتي بمعنى التدبير والتقدير والتفسير «وأوّل الكلام وتأوله: دبره وقدره، وأوله وتأوله: فسره»، وبمعنى الرجوع والصيرورة والعودة، «والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ». كما أنه يأتي بمعنى الجمع «يقال ألت الشيء أؤوله إذا جمعته وأصلحته، فكان التأويل جمع معاني ألفاظ أشكلت بلفظ واضح لا إشكال فيه».

مما تقدم يظهر أن التأويل عند ابن منظور يقتصر على الكلام ولا يتعداه إلى ما سواه، كما هي الحال عند المحدثين، عربا وعجما، الذين توسعوا في مداليل المصطلح فأصبح يشتمل على تأويل اللوحة التشكيلية والفيلم السينمائي... إلخ.

- والتأويل كذلك يضم معاني متقاربة فيما بينها، كما هي الحال بين الرجوع والعودة والصيرورة، أو بين التقدير والتدبير.

- والتأويل ليس أمرا اعتباطيا: إذ لا يمكن الانتقال من ظاهر اللفظ إلى باطنه من دون دليل، أي أن التأويل ليس بحسب هوى المؤول.

- والتأويل كذلك لا يلتجأ إليه إلا عند اختلاط الأمور الذي يؤدي إلى فسادها، ومن أجل الخروج من هذه الدوامة، لا بد من جمع المعاني، وإصلاحها عن طريق الترجيح، واطراح كل ما يؤدي إلى فساد المعنى والتشويش عليه، إذ «ألت الشيء أؤوله إذا جمعته وأصلحته».

- والتأويل عند ابن منظور في قول يأتي مساويا للمعنى والتفسير: «وسئل أبو العباس أحمد بن يحيى عن التأويل فقال: التأويل والمعنى والتفسير واحد». وهذا يوحي بعدم التفريق بين مصطلحي التفسير والتأويل، مما سنجد له امتدادا عند كثير من القدامى والمحدثين. فصاحب تاج العروس يقول: «وظاهر المصنف أن التأويل والتفسير واحد»[٢١]، لكنه لا يتردد في التمييز بين التفسير والتأويل، فيقول: «وأما التأويل فهو تبيين معنى المتشابه، والمتشابه هو ما لم يقطع بفحواه من غير تردد، وفي جمع الجوامع هو حمل الظاهر على المحتمل المرجوح: فإن حمل لدليل فصحيح، أو لما يظن دليلا ففاسد أو لا لشيء فلعب لا تأويل»[٢٢]. وهذا الكلام شبيه بكلام ابن منظور السالف، وهو يؤكد أن التأويل المعتبر هو ما يستند إلى دليل.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

أما التهانوي[١٢٣] فيميز - في كلام ساقه - التفسير عن التأويل عند الأصوليين. يقول عن التأويل: «هو مشتق من الأول، وهو لغة الرجوع. وأما عند الأصوليين فقيل هو مرادف التفسير، وقيل هو الظن بالمراد والتفسير القطع به...، وقيل هو أخص من التفسير»، والظاهر من كلامه أن التأويل تناوله غير الأصوليين من المفسرين والفقهاء والمتكلمة وغيرهم. وهو ما سأتعرض له الآن.

٣-٢- التأويل عند المفسرين

ينقسم المفسرون للقرآن الكريم، قدامى ومحدثين، بخصوص التأويل، إلى قسمين: قسم يعتبر التأويل هو التفسير، ومن هؤلاء الفراء[١٢٤]، والطبري[١٢٥]، والبغوي[١٢٦]، والخازن[١٢٧]، ومحمد الرازي[١٢٨]. أما القسم الثاني من المفسرين، فغالبيتهم العظمى تميز التأويل عن التفسير. ومن هؤلاء القرطبي[١٢٩]، الذي يعتبر التفسير بيان اللفظ والتأويل بيان المعنى، ويوافقه بكلام قريب من هذا الشيخ حسنين مخلوف[١٣٠]. وفي الطبقة نفسها، نجد ابن كثير[١٣١] والزركشي[١٣٢]، الذي يفرد التفسير بالحديث إفراده للتأويل الذي يقول عنه: «وقيل: التأويل كشف ما انغلق من المعنى، ولهذا قال البجلي: التفسير يتعلق بالرواية، والتأويل يتعلق بالدراية»[١٣٣]. ويسلك المسلك نفسه محمد الطاهر بن عاشور[١٣٤] في تفسيره، حيث يتحدث عن المفسرين وخوضهم في التفسير والتأويل. ويتأكد من خلال كل ما سرده أن ما ساقه في تفسيره هو تلخيص للآراء السابقة عليه[١٣٥] فيما يتعلق بالتفسير والتأويل. أما السيد محمد حسين فضل الله[١٣٦]، فإنه يتساءل هل لكلمة تأويل «معنى خفي باطني يختفي في داخلها ليكون الاتجاه في تفسيرها بالحديث عن المعنى الذي قد يعبر عنه في بعض الأحاديث المأثورة بـ «بطن القرآن» و«بطونه»، من خلال ما قد يتحدث عنه من وجود أكثر من معنى للكلمة، يمثل أكثر من بطن، مما قد يتيح الفرصة لكثير من الاحتمالات والمعاني أن تأخذ موقعها في الكلمة القرآنية من خلال ذلك...؟»[١٣٧]. أقول، بعد هذه المناقشة والتعليق على الآيات المتضمنة لكلمة تأويل في سور آل عمران والأعراف ويونس ويوسف والكهف، يتحيز الشيخ محمد حسين فضل الله للمعنى اللغوي لكلمة تأويل الذي يعتبره أصيلا فيقول: «الظاهر أن كل هذه النصوص القرآنية ترجع بالكلمة إلى معناها اللغوي الأصيل، وهو «الرجوع»؛ لأنها مأخوذة من «الأول» أي الرجوع إلى الأصل...»[١٣٨].

٣-٣- التأويل عند الفقهاء والمتكلمين

لم يقف المفسرون وحدهم عند دلالات التأويل، بل شاركهم في هذا سواهم من المشتغلين بعلوم مختلفة كالفقهاء وغيرهم، وإن كان المفسرون أكثر عددا من باقي المهتمين الآخرين[١٣٩]. والتأويل في تعريفات المتكلمين من أمثال الآمدي الأصولي الأشعري والماتريدي [وهو المتكلم الأشعري كذلك]، والفقهاء من أمثال ابن حزم الظاهري، والصوفية من أمثال الغزالي، وهو الأصولي

المتصوف، والفلاسفة من أمثال ابن رشد... يكاد يكون واحدا. وقد عمل شيخ الإسلام ابن تيمية رحمه الله على تلخيص هذه التعاريف فقال: «التأويل في عرف المتأخرين من المتفقهة والمتكلمة والمحدثة والمتصوفة ونحوهم هو: صرف اللفظ عن المعنى الراجح إلى المعنى المرجوح لدليل يقترن به. وهذا هو التأويل الذي يتكلمون عليه في أصول الفقه ومسائل الخلاف...»[١٤٠]. وكل هؤلاء يشترطون توافر التأويل على جملة شروط منها توافر الدليل؛ إذ لا يؤول المؤول انطلاقا من ذاتيته، كما أن التأويل يجب ألا يخل بعادة لسان العرب في التجوز كما يشترط ابن رشد الفيلسوف[١٤١]. ويرتبط التاويل ارتباطا وثيقا بالسياق اللغوي وخصائص التركيب فيه، إذ «المشهور والمتبادر إلى الذهن عند تعريف التأويل ربطه بخصائص التركيب داخل النص، فهي التي تدفع القارئ، لما فيها من مجاز أو تعميم أو إبهام، إلى الاجتهاد المؤدي إلى الاختلاف»[١٤٢].

٢-٤- التأويل عند بعض المفكرين العرب المعاصرين

بعد مناقشة ضافية لمداليل منتقاة وردت في كتب اللغة والتفسير يطرح الدكتور نصر حامد أبو زيد تصوره لدلالة التأويل حيث يقول: «هي محاولة الوصول إلى «العلم» بظاهرة من الظواهر عن طريق حركة «النظر» أو الفكر الإنساني، وهذا الفهم لدلالة «التأويل» يجعل من «التأويل» عملية أوسع من «التفسير»»[١٤٣]. ويعلل الكاتب ورود كلمة «تأويل» في القرآن الكريم سبع عشرة مرة في مقابل كلمة «تفسير» التي وردت مرة واحدة فقط بأن التاويل «كان مفهوما معروفا في الثقافة قبل الإسلام ارتبط بتفسير الأحلام أو «تأويل الأحاديث»»[١٤٤]. أما الدكتور عبدالفتاح أحمد الحموز فلم يأت بجديد عند تطرقه لتعريف التأويل سوى ذكره مصطلحات كثيرة قال عنها إنها مرادفات للتأويل «وهي تدور في فلك حمل النص على غير ظاهره لتصحيح المعنى أو الأصل النحوي»[١٤٥]. وينحو الدكتور السيد أحمد عبدالغفار منحى قريبا من هذا عندما يقول باختصاص التأويل بالمعنى الثاني «أو الدلالة المجازية للكلمات»[١٤٦]، مما يعد الأدب فضاء رحبا له، كما أن «ظاهرة التأويل تتعلق بالأسلوب لا بالمفردات للتوصل إلى قصد السياق»[١٤٧]. وعند صاحب المصطلح الصوفي نجد تحويرا لعبارة «الدلالة المجازية للكلمات»، بحيث يصبح التأويل عنده هو «العبور عن طريق الظاهر الحرفي إلى الباطن الإشاري (أو الرمزي) حيث يسمح النص بتحويل المعنى الموضوعي إلى المعنى الروحي»[١٤٨]. وهذا لي لعنق العبارة حتى تنسجم مع انتصار الكاتب لنزعته الصوفية. والتأويل عند كاتب آخر هو عبدالهادي عبدالرحمن[١٤٩]، فعل قصدي بعيد كل البعد عن التلقي العفوي، والمؤول يقوم بإلغاء «ظاهر الخطاب لكي يمتلك ما يعتبره باطنه»[١٥٠].

إن التأويل عند المفكرين والدارسين العرب، فعل واع، يقصد إليه المؤول قصدا، وهو مرتبط بغير المعنى البادي على سطح النص، يتجاوز فيه المؤول المعلوم إلى البحث عن الخفي المستور وراء التراكيب والأساليب، قصد وضع اليد على قصدية النص.

٤ - خصائص القراءة التأويلية وعناصرها

٤ - ١ - خصائص القراءة التأويلية

تنطلق القراءة التأويلية من وعي كامل بخصوصيتها. فهي لا تدعي فيما تقوم به الوصول إلى شيء يقين موثوق بصحته. وقديما ميز علماؤنا التفسير عن التأويل، بكون التفسير قطعا وشهادة على الله، بينما التأويل احتمال يعضده دليل، لذلك فالقراءة التأويلية تسعى «إلى تقديم وجه محتمل من وجوه عديدة محتملة»(151). وهذا يعود إلى أن التأويل درجات، وهو يتوقف على قدرة المؤول الواحد ومؤهلاته العلمية وما أوتي من خبرة «والملاحظ أن الاختلاف في التأويل، إذا كان النص فنيا، مثلما قد يصدر عن قارئين مختلفين، فإنه قد يصدر كذلك عن القارئ الواحد يكون له في النص آراء وأحكام تتعدد بتعدد المناسبات المتاحة لإعادة قراءة النص نفسه»(152). فالتأويل إذن عملية ذاتية، وليس المقصود بالذاتية أنها نقيض الموضوعية، فهذا ليس تأويلا كما سنرى فيما يأتي بقدر ما هو استعمال للنص كما يعبر أمبرتو إيكو(153)، أو هو لعب لا تأويل، كما يقول صاحب تاج العروس(154)، وإنما المقصود بالذاتية أن الاختلاف في عملية التأويل مرده إلى التفاوت الحاصل بين مؤولين متعددين للنص الواحد، فطرف يعد ما يقدمه بين يدي قراءته التأويلية دليلا، بينما طرف آخر لا يرى بالمنظار نفسه، وقد يعد الدليل المقدم فاسدا. ومن ثمة ينتج هذا الاختلاف وتتعدد القراءات.

إن القراءة التأويلية ليست تلقيا ساذجا، وإنما هي «تعي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلا فلا تتوقف عند حدود «التلقي المباشر»، بل تريد أن تساهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب.

هي لا تريد ولا تقبل الوقوف عند حدود «العرض» و«التلخيص» و«التحليل».. بل تريد إعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكا وأقوى تعبيرا عن إحدى وجهات النظر التي يحملها صراحة أو ضمنا»(155). لذلك لا عجب إذا ألفينا كبار التأويليين يصرحون أن القراءة التأويلية تبدأ من الجانب اللغوي. فقديما عمل فريديريك شلير ماخر على إخراج التأويلية من كنف اللاهوت، وأرسى تصوره لها «على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، وبالتالي فهو يشير - في جانبه اللغوي - إلى اللغة بكاملها، ويشير في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لمبدعه»(156).

إن هذا التركيز على الجانب اللغوي من قبل القراءة التأويلية له ما يبرره، خاصة أننا نعلم أن التميز الإبداعي يظهر أول ما يظهر في الجانب اللغوي، وللشعر في هذه الناحية السهم الأوفر. وغني عن البيان أن الشعر العربي المعاصر «فيه من خصوصية البناء اللغوي ومن وحدة التجانس التي قد تستخفي وراء الكثرة المتنوعة، ما يجعله بمنزلة معرفة شعرية للحقيقة، تند عن القراءة المتيسرة وتتفلت من التلقي السطحي»(157). والقراءة الأحادية، وليس هذا من باب

مسايرة الشائع ومجاراة «الموضات» التي يلغي بعضها بعضا، والركض وراء وهم الجدة والحداثة السرابية، ولكن لأن «الخطاب الشعري الحديث أصبح مثقلا بالرموز والأساطير، ومشحونا بالإسقاطات، مما يتيح للدوال أن تتخلص من دلالتها المعجمية والامتلاء بدلالات جديدة تناسب التجربة الحديثة وما تتميز به من عمق وثراء»[158]. وهذه مدعاة إلى كثرة التأويلات في الشعر لا تنفك عن طبيعة لغته المفعمة بالإشارات المجازية. إنها تبدو مبهمة أكثر منها واضحة المعالم، مفككة أكثر منها منسقة، وإذا كانت هذه الإشارات المجازية تبدو من وجهة النظر المنطقية والعملية انحرافا يعوق الانتباه ويعطل مجرى التجربة، فإنها تساعدنا في الشعر على أن نحيا أثناء التجربة»[159]، ثم إن النصوص ليست على درجة واحدة من الجدة الإبداعية حتى يقول قائل بالقراءة التأويلية الواحدة. فمن النصوص ما يسلم نفسه للقارئ من أول وهلة، ومنها ما هو عنيد مشاكس، يؤثر الخفاء والتجلي في آن «لتراكب معانيه ولثرائه في الشكل وفي المضمون، وليس هذا الضرب من النصوص بالذي يستنفد معانيه تفسير واحد، لأنه في ظهوره غير المحدد، محصلة لتفسيرات متعددة يعد النص حاضرا في كل منها، ولا تفسير يحتويه بشكل نهائي»[160].

إن هذا التصور للنص الإبداعي بخصائصه المميزة له، هو ما جعل كاتبا اشتهر بالتنظير للقراءة الإبداعية، مثل الألماني هانس روبير ياوس، لا يقنع بالقراءة الواحدة لنص شعري[161] لشاعر كبير مثل بودلير. لقد عمل ياوس على التقديم لقراءته لقصيدة «سأم» معللا سبب لجوئه إلى تقسيمها إلى قراءتين أولى وثانية. يقول: «تتأسس محاولتي على تقسيم هذا النشاط إلى فعلين هيرمينوطيقيين: فعل الفهم وفعل التأويل، الشيء الذي يفترض أننا نفصل التاويل التأملي بوصفه وجها لقراءة ثانية، والفهم المباشر - رهان الإدراك الجمالي - بوصفه وجها لقراءة أولى. إن أهمية هذا النهج هي أن نعطي الأولوية للخاصية الجمالية في تأويل النص الشعري بصفة نهائية»[162].

ويعمد الكاتب إلى الحديث عن قراءته والخطوات التي يجب على المؤول اتباعها في قراءة القصيدة الشعرية، فيقول: «يجب على المرحلة الأولى أن تتبع خطوة خطوة الإدراك الجمالي للقارئ، إلى أن تصل إلى آخر بيت في القصيدة، وإذا تعذر العثور على المعنى وظهرت بنية القصيدة مكونة كلا متشكلا، فمن أجل إيجاد المعنى - الذي لم يبلغ لحد الآن تمامه - لا بد من قلب النهاية على البداية، حيث العناصر المعزولة والتي ما زالت غامضة ستستقبل إضاءة جديدة انطلاقا من الشكل المدرك كوحدة أو ككل، وستتضح التخمينات بواسطة السياق، ويمكن البحث عن المعنى المفتوح في التناغم الكلي الذي يعطيه كل معنوي. إن التخمينات والأسئلة التي ظلت معلقة في القراءة الأولى، يمكن أن تحل من وجهة نظر شكلية ومضوعاتية لهما قاسم مشترك»[163].

أما المرحلة الثانية فهي التي يسفر فيها المعنى، وكل قارئ متمرس يعلم أن «معنى قصيدة ما لا يظهر غالبا إلا عندما نأخذ في قراءة ثانية»[١٦٤]. إن ياوس في النص ما قبل الأخير يصف تطبيقه للدائرة الهيرمينوطيقية ويتحدث عن السياق وهما عنصران من عناصر القراءة التأويلية. وهذا يدعونا إلى الحديث عن هذين العنصرين وباقي العناصر الأخرى المكونة لها.

٤-٢- عناصر القراءة التأويلية

هناك مجموعة ضوابط يشترط كبار المنظرين للهيرمينوطيقا توافرها في القراءة التأويلية، من أجل أن تكون القراءة التي ينشدونها قائمة على أسس متينة. ويمكن اعتبار هذه الضوابط بمنزلة عناصر تؤسس هيكل القراءة التأويلية. وهذه العناصر هي:

٤-٢-١- الفرضية

عندما يعمد القارئ إلى تأويل نص ما فإنه ينطلق في قراءته من معرفة قبلية بالنص، وتمثل هذه المعرفة أبجديات الإدراك الجمالي، ومن دونها يستعصي النص على الفهم. هذه المعرفة القبلية هي ما ينعته هانس إينخن بالفرضية التي قد لا تكون واحدة، بل فرضيات، ومرة أخرى ليست فرضيات كيفما اتفق، بل فرضيات مقبولة منطقيا. «إنني أدرك فهم وتأويل النصوص كما سبق لماكس ويبر وولهلم دلثاي أن أكدا على ذلك، أي مشاريع فهم، أي تكوين فرضيات. ولكن إذا كان الأمر يتعلق بفرضيات فلا بد من فحص معقوليتها»[١٦٥].

إن فحص معقولية الفرضية أو الفرضيات، أمر على غاية كبيرة من الأهمية. فلا جدوى من قراءة تأويلية تنظر إلى نص شعري معاصر على أنه مقالة أو رواية خيال علمي، أو حتى معلقة جاهلية!

إن المعرفة الأولية بالنص، أي الفرضية التي نكونها عنه انطلاقا من معارفنا المسبقة، مهمة في التأويل، وعليها يتوقف نجاحنا في التأويل أو عدمه. «فنحن لا نلتقي بالنص خارج إطار الزمان والمكان، بل نلتقي به في ظروف محددة، نحن لا نلتقي بالنص بانفتاح صامت، ولكننا نلتقي به متسائلين. مثل هذه الأسئلة تمثل الأساس الوجودي لفهم النص ومن ثم لتفسيره»[١٦٦].

ويؤكد حاتم الصكر ضرورة معقولية فرضيات القراءة التأويلية، لأن التأويل كما مر بنا في التعاريف اللغوية يتضمن بالضرورة الرجوع إلى دليل، إذ التأويل «ليس رجما بالغيب أو تقويلا اعتباطيا للنصوص على وفق هوى المؤول؛ بل نشاط ينطلق من ظاهر النص إلى الخفايا التي ينطوي عليها بسبب نظامه الخاص وتوتر لغته وإيجازها وتكثيفها»[١٦٧]. أما عمل المؤول تجاه هذه الفرضيات فينحصر في كونه يعمد إلى إحداها ويصب عليها جهده «عبر ما يقوله النص، أو يخفيه مع قرينة من النص تدل عليه»[١٦٨].

إن القول بالفرضية في القراءة التأويلية مهم جدا، فلا إدراك جماليا للنص الشعري مثلا دون هذا الفهم المسبق الذي يعد «من أول شروط الوعي الهرمينوطيقي»[١٦٩]. وتأويل النص

الشعري يفترض معرفة أولية بخصائص الشعر الجمالية، من لغة وإيقاع وصور وتوظيف للرموز والأساطير...، ومن دون هذه المعرفة القبلية، يبقى تأويل النص الشعري قراءة فقدت البوصلة التي توجهها الوجهة الصحيحة... وتأويل النص الشعري كما يقول ياوس «يفترض مسبقا إدراكه الجمالي بوصفه فهما مسبقا. وهذا التأويل يمكن - فقط - من تحقيق الدلالات التي ظهرت أو المحتمل ظهورها للقارئ باعتبارها ممكنة في أفق القراءة السابقة»[١٧٠]. وبهذا تكون الفرضية / الفرضيات هي المدخل الموصل إلى تأويل النص تأويلا يمكن نعته بالتأويل الذي قد وضع قطاره على سكته.

٤-٢-٢- المقصدية

تمثل المقصدية عنصرا آخر من العناصر التي تساعد على ضبط القراءة التأويلية، وتوجيهها. وهي عنصر مكمل للعنصر السابق. فلا يمكننا «أن نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفا قصدا للمؤلف يوجه ذلك التأويل»[١٧١]. وهو أمر ينبغي التوقف عنده مليا، خاصة أنه قد ارتفعت أصوات في زماننا تجاري النقد الغربي فيما يدعيه بارت خاصة من موت المؤلف؛ مما يلغي كل مقصدية إنسانية ويضعنا وجها لوجه أمام تصور عدمي بامتياز. ولعله «من السخف أن نفسر النصوص كأنها دون مؤلفين. وما ينبغي أن يكون عليه علم التأويل إنما هو محاولة إعادة بناء القصد الأصلي للمؤلف بأي بينة تصل إلى أيدينا»[١٧٢]، حتى يكون التأويل الذي ننشده مقبولا، يؤدي المعنى الذي قصده المؤلف أداء موفقا. وفي هذا المضمار، يشدد الدكتور عبدالمالك مرتاض على أهمية المقصدية كعنصر إجرائي من عناصر القراءة التأويلية، ويطرح مقارنة بين مقصدية شعر امرئ القيس وعمران بن حطان وحسان بن ثابت وعمر بن أبي ربيعة، حيث يظهر أن اطراح أو إبدال مقصدية أي شاعر من هؤلاء، يوقع المؤول في شرك الارتباك في التأويل الذي ينشده. يقول مرتاض موضحا أهمية المقصدية: «فهل يمكن قراءة معلقة امرئ القيس في إطار المقصدية السياسية والأيديولوجية، ويقلب السؤال: هل يمكن قراءة شعر عمران بن حطان في إطار مقصدية شعر امرئ القيس، أو شعر حسان بن ثابت في إطار مقصدية عمر بن أبي ربيعة؟...»[١٧٣]. وبهذا يكون عنصر المقصدية أخص من العنصر السابق عليه. فالأول يتعلق بالتمييز بين الأجناس الأدبية من حيث معرفتنا الأولية بخصائصها، بينما الثاني يختص باختيار مقصدية من بين مقصديات داخل الجنس الأدبي الواحد.

٤-٢-٣- الدائرة الهيرمينوطيقية

يمكن تعريف الدائرة التأويلية بأنها «أداة منهجية تتناول الكل في علاقته بأجزائه، كما تتناول الأجزاء في علاقتها بهذا الكل»[١٧٤]، أي أننا كمؤولين لن نتمكن من فهم المعنى الذي يقصده المؤلف إلا في إطار معرفتنا بالعمل المراد تأويله باعتباره كلا، وهذا الكل لا يمكن فهمه إلا بعد فهم أجزائه الصغرى المكونة له. وقد واجه دلتاي مشكلة الدائرة التأويلية التي

يترجمها البعض بالحلقة التأويلية و«هي الانتقال من التخمين عند المعنى «الكلي» للعمل إلى تحليل أجزائه عبر علاقاتها بالكل، ويعقب ذلك العودة إلى تعديل فهم العمل «كله»، وتجسد الحلقة الاعتقاد بأن الأجزاء والكل يعتمد أحدهما على الآخر، وأنهما يرتبطان بعلاقة عضوية ضرورية»[١٧٥]. ويبقى المؤول يراوح جيئة وذهابا بين الكل والأجزاء المكونة له إلى أن يحصل له الفهم.

٤-٢-٤- السياق

للسياق أهمية قصوى في القراءة التأويلية، فأي نص يواجهه المؤول، لا يواجهه معزولا عن سياقه، أو معزولا عن سواه من النصوص، و«مما تعنى به المعالجة الهيرمينوطيقية للنص الشعري المعاصر الكشف عن مغزاه بإحالته إلى سياقات أكثر اتساعا»[١٧٦]. وقد ميز أحد الباحثين[١٧٧] بين ثلاثة أنواع من السياق، هي: السياق المقامي، ومثل له بأسباب النزول فيما يخص تأويل القرآن الكريم. والسياق النصي، وعنه يقول: «يرى اللسانيون أن المعنى في النص خاضع لعملية التركيب سواء على مستوى الجملة أو مستوى الخطاب، وبموجب هذا يكون فهم اللاحق مستندا إلى فهم السابق»[١٧٨]. وقد تحدث الدكتور عاطف جودة نصر عن السياق النصي وأهميته في قراءة الناقدين إحسان عباس وإيليا الحاوي لقصيدة أنشودة المطر للسياب فقال: إن القراءة المعاصرة لهذا النص أفضت إلى تفسير رموزه ومعانيه في سياق قصائد السياب الأخرى، هذا ما التفت إليه إيليا الحاوي في الإشارة إلى أن تجربة المطر تشيع في ضمير قصائد السياب، كأنها الحياة المرجوة عبر عقم الظلم والطغيان وافتقاد الحرية والكرامة. وإلى هذه القاعدة التفسيرية ذاتها اتجه إحسان عباس في الموازنة بين هذه القصيدة وقصيدة «غريب على الخليج» فهما تمثلان وجهين لقطعة عملة واحدة»[١٧٩].

أما الضرب الثالث من أضرب السياق فهو السياق الثقافي، «ومفاد هذا الاصطلاح أن تأويل النصوص لا يتم إلا بجعلها تتسق مع سياق ثقافي محدد»[١٨٠]. فتأويل نص عربي، من قبل أي مؤول، عليه أن يراعي الخصوصية الثقافية للنص وصاحبه، وملابسات إنتاجه، حتى لا نعمل على إسقاط واقع ثقافي غريب على واقعنا، وهو أمر يستدعي حذرا كبيرا، خاصة أن مفاهيم النقد الغربي يأخذها البعض على أساس أنها مسلمات! وتكون نتائج أعمالهم سرابا يحسبه الظمآن ماء!

٤-٢-٥- تأويل النص لا استعماله

يعمد الكثير من المشتغلين بالتأويل إلى ما يسميه إيكو: «استعمال النص»، بينما هم يزعمون أنهم يقومون بتأويله! وهذه ظاهرة قديمة عرفتها الفرق الكلامية في حضارتنا الإسلامية، تلك الفرق التي كانت تعمد إلى تأويل القرآن انطلاقا من وجهة نظر المؤول، الذي لا يكون وكده الوصول إلى المعنى الذي يحتمله النص بقدر ما يكون هدفه تأييد المذهب الذي ينتمي إليه!

وقد عد السلف هذا التأويل فاسدا، وقد عانت الحضارة المسيحية هي الأخرى من استعمال النصوص، حتى ضجر دلتاي من هذا وقال: «ينبغي أن نفهم النصوص انطلاقا من النصوص نفسها وليس اعتبارا من المذهب الذي ننتمي إليه»[١٨١].

لقد ميز إيكو في كتابه «حدود التأويل بين استعمال النص وتأويله»، وهو يشرح في النص التالي مقصوده فيقول: «أصررت في هذا الاتجاه - أي في كتاب القارئ في الحكاية - على ضرورة التمييز بين تأويل نص ما واستعماله، وقلت إن دريدا يؤول بينما ماري بونابارت تستخدم النص من أجل أن تستخرج منه استدلالات على الحياة الخاصة لـ بو (الشاعر إدجار آلان بو)، وتدخل في الخطاب أدلة مستخرجة من معلومات من السيرة الذاتية لـ بو الخارج نصية. إن ماري بونابارت لا تقوم إلا باستعمال النص وليس تأويله»[١٨٢].

هذه هي ضوابط القراءة التأويلية، وهي عناصر تساهم في إيجاد قراءة بعيدة كل البعد عن الاجترارية والذوقية والذاتية، وتسهم بوعي في إنتاج مقروئنا وإضاءة النص الإبداعي.

لقد تحدث بعض الباحثين عن بعض هذه الضوابط بمسميات مختلفة، لا تعكس جدة إلا في العناوين، وبعض الكلمات المفضلة عند هذا البعض مثل الاستراتيجية[١٨٣]. فالدكتور محمد مفتاح يتحدث في كتابه «المفاهيم معالم»[١٨٤] عن الاستراتيجيات اللازم اتباعها من أجل تأويل واقعي. وهكذا فإن حديثه عن الاستراتيجية التصاعدية والاستراتيجية التنازلية ما هو إلا وصف لما تكون عليه الدائرة التأويلية التي سبق الحديث عنها. يقول الدكتور محمد مفتاح: «و أولى هذه الاستراتيجيات هي التصاعدية التي تعني الانتقال من الخاص إلى العام بتتبع متتاليات النص من الحرف إلى الكلمة ومن الكلمة إلى الجملة، ومن الجملة إلى التي تليها إلى أن يمكن عقل معنى النص، والإمساك بدلالته والظفر بمغازيه»[١٨٥]. وليست الاستراتيجية التنازلية إلا نقيض الاستراتيجية الأولى، وفيها يبدأ المؤول «من العام إلى الخاص، ومن الكلي إلى الجزئي، ومما هو مذكور لاستنباط غير المذكور»[١٨٦].

إن حديث الدكتور مفتاح عن الدائرة التأويلية بهذه الطريقة هو محاولة تبسيط لأحد عناصر القراءة التأويلية. أما حديثه عن الاستراتيجية الثالثة، أي الاستكشافية، فلم يأت على هذا الوجه، ذلك أن قوله عنها أن المؤول «يعتمد فيها على مؤشرات لبناء قراءة معينة بعد التجربة والخطأ إلى أن يظفر بمبتغاه، فإذا ظفر به تنتهي عملياته، وإذا لم يحصل يعيد الكرة إلى أن يصل إلى المعنى أو ما يعتقد أنه المعنى»[١٨٧]. إن قوله هذا، لم يعمل إلا على تعقيد الكلام عن العنصر الأول الذي ذكره كثير من التأويليين، أي مبدأ الفرضية التي يشترط فيها أن تكون معقولة.

لقد سلف الحديث عن أن المؤول لا يواجه نصا ما من فراغ، فمن أول شروط التأويل هذا الإدراك الجمالي في حالة النص الإبداعي، فقول الدكتور مفتاح السابق: «فإذا ظفر به تنتهي

عملياته. وإذا لم يحصل يعيد الكرة» ما هو إلا من باب فحص درجة المعقولية في الفرضيات التي يواجه بها المؤول النص، وهو ما عبر عنه حاتم الصكر في قوله السابق الذي يؤكد فيه ضرورة فحص معقولية الفرضيات. إن التأويل «ليس رجما بالغيب أو تقويلا اعتباطيا للنصوص على وفق هوى المؤول»(١٨٨). أما حديث الدكتور مفتاح عن استراتيجية الاستقياس - وهي الاستراتيجية الرابعة عنده - فهو الآخر حديث عن التأويل كما عرفه اللغويون، أي الانطلاق من ظاهر النص إلى ما خفي منه، «والتأويل نقل الكلام عن موضعه إلى ما يحتاج في إثباته إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ»(١٨٩). يقول الدكتور مفتاح عن الاستراتيجية الرابعة من استراتيجياته الست: «ورابعتها هي الاستقياس ونعني به ما عناه القياسيون قديما والداعون إلى المقايسة حديثا. هكذا يمكن أن يقيس المؤول ما لم يعلم تأويله على ما علمه مما يساعده على حل مشكلة التأويل بأقصر مجهود»(١٩٠). وهذا هو التأويل من غير مساحيق ولا أدوات تجميل. وليست الاستراتيجيتان الخامسة والسادسة(١٩١)، أي «الاستدوانية» و«الاستئطارية»، إلا تنويعا على كلامه السابق الخاص بالاستراتيجيات الأربع.

يتبين من خلال ما تقدم أن النقد المعاصر قد أماط اللثام عن كثير من المغالطات التي اخترمت مفهومي القراءة والتأويل، وأن صرحا معرفيا شامخا قد تأسس لهذين المصطلحين؛ فبينما توحي النظرة العجلى أنهما يوشكان على التماهي، حيث إن أحدهما يمكن أن يقوم مقام الآخر، تجزم النظرة المتفحصة أن بين القراءة والتأويل جملة فروق جوهرية، وهذا ما سعت هذه الدراسة إلى إثارته.

هوامش البحث

1 أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٧٣، ص١٨.

2 حسين الواد (د)، مناهج الدراسات الأدبية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط٤، ١٩٨٨، ص٦٩.

3 حاتم الصكر (د) ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات... ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب (غفل من مكان الطبع ورقم الطبعة)، ١٩٩٨، ص٥٢.

4 فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص٩٥.

5 نفسه، ص٩٠.

6 نفسه، ص٩٥.

7 رشيد بنحدو (د) قراءة في القراءة، (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص١٨.

8 رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (من دون رقم الطبعة)، ١٩٨٧، يراجع الفصل السابع: الأدب والسيرة من ص٧٧ إلى ٨٢.

9 الفكر العربي المعاصر عدد ٤٨/٤٩، (مقال فاضل ثامر المشار إليه سابقا) ١٩٨٨، ص٩٠.

10 نفسه، ص٩٠.

11 نفسه، ص٩٠.

12 فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص١٣١.

13 فاضل ثامر، الفكر ع.م، (مرجع سابق)، ص٩٠.

14 رشيد بنحدو (د) قراءة في القراءة، الفكر العربي المعاصر (مرجع سابق)، عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص٢٢.

15 خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة الدكتور حامد أبو أحمد، مكتبة غريب الفجالة (دون رقم الطبعة، ولا تاريخ)، سلسلة الدراسات الأدبية، ص١٢٠.

16 فاضل ثامر، الفكر ع.م (مرجع سابق)، ص٩٥.

17 لا بد من الإشارة إلى الوصول المتأخر للنظريات النقدية الغربية إلى البلاد العربية، بحيث تكون قد فقدت بريقها في موطنها الأصلي، وترجمة كتاب نظرية التلقي لياوس خير مثال على هذا.

18 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص١٣٥و١٣٦.

19 رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص١٨٣.

20 نفسه، ص١٨٨.

21 ميشال أوتن، سيميولوجية القراءة، ترجمة عبدالرحمن بوعلي علامات في النقد (مجلة) المجلد السادس، الجزء٢١، ١٩٩٦، ص٣٦٠.

22 المرجع والصفحة أنفسهما.

23 حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص٧٠. وانظر بخصوص المبحث المبدعين الصفحات من ٦٩-٧١.

24 حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، ص٧١.

25 نبيلة إبراهيم (دة)، القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال، (مقال)، فصول، م٥، ع١، ١٩٨٤، ص١٠١.

26 نظرية اللغة الأدبية (مرجع سابق)، ص١٢٨.
27 رشيد بنحدو (د) قراءة في القراءة، (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص١٣.
28 رشيد بنحدو (د) قراءة في القراءة، (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص١٢. وانظر: حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب (من دون مكان ولا رقم الطبعة) ١٩٩٨، ص٥٢.
29 ترويض النص، ص٥٢.
30 عبدالعزيز حمودة (د)، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، مطابع الرسالة، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (دون رقم الطبعة) ١٩٩٨، ص٣١٤.
31 رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٥٩.
32 قراءة في القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص١٨.
33 خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، (مرجع سابق)، ص١٢١.
34 قاسم المومني، نص القراءة (مقال)، علامات في النقد (مجلة) ج٢١، م٦، سبتمبر ١٩٩٦، ص٦٣.
35 فولفجانج إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة الدكتور حميد لحميداني والدكتور الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل (من دون رقم الطبعة ولا تاريخ)، ص٢٠.
36 نفسه، ص٥٦.
37 فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص٩٥.
38 نفسه، ص٩٦.
39 وولفجانج إيزر، فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، تقديم وترجمة أحمد المديني، مجلة آفاق (المغربية) ع ٦، ١٩٨٧، ص٢٥.

40 رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص١٩.
41 مناهج الدراسات الأدبية، ص٧٢.
42 ترويض النص، ص٥٢.
43 نبيلة إبراهيم، القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال، (مقال)، فصول (مجلة)، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٤، ص١٠٢.
44 المرجع والصفحة أنفسهما.
45 نظرية اللغة الأبية، ص١٢٩.
46 ميشال أوتن، سيميولوجية القراءة، ترجمة عبدالرحمن بوعلي، علامات في النقد (مجلة)، المجلد السادس، الجزء ٢١، ١٩٩٦، ص٢٥٩.
47 قراءة في القراءة، (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص٢١.
48 مناهج الدراسات الأدبية، ص٧٣.
49 المرجع والصفحة أنفسهما.
50 ترويض النص، ص٥١.
51 أحمد بوحسن (د)، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم ٢٤، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء، ص٣٥.

52 من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص٩٨.

53 من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة) عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص٩٦.

54 المرجع والصفحة أنفسهما.

55 نفسه، ص٩٣.

56 نفسه، ص٩٤. انظر كذلك ترويض النص، ص٥٣ وما بعدها.

57 عاطف جودة نصر (د)، النص الشعري ومشكلات التفسير، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص١٥٢.

58 ترويض النص، ص٥٥.

59 نجد عند حاتم الصكر مصطلحا قريبا من هذا هو مصطلح الشعرية، وقد أورد حسن ناظم المصطلحين معا ضمن مجموعة كبيرة من المصطلحات المشابهة، هي حصيلة ترجمة مصطلح Roëtique، كما ورد عند أرسطو. انظر الفصل الأول من كتابه مفاهيم الشعرية خاصة الصفحات من ١١ إلى ١٩.

60 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص١٥٢.

61 ترويض النص، ص٥٥.

62 فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال) الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص٩٤.

63 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص١٣٦، وانظر كذلك: ترويض النص، ص٥٤ وما بعدها.

64 فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص٩١.

65 المرايا المحدبة (مرجع سابق)، ص٣١٩

66 مقال فاضل ثامر (السابق)، الفكر العربي المعاصر، ص٩١.

67 نفسه، ص٩٤.

68 فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص٩٤.

69 المرجع والصفحة أنفسهما.

70 قراءة في القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص١٥.

71 مقال فاضل ثامر (السابق)، الفكر العربي المعاصر، ص٩٤.

72 في الأصل، وردت كلمة متعددة وهو خطأ مطبعي واضح.

73 سعيد علوش (د)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت / سوشبيرس الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، ص١٧٥.

74 محمد عبدالمطلب (د)، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث (غفل عن مكان الطبع ورقم الطبعة)، ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، انظر الصفحات ١٣، ١٤، ١٥، ٢٢، ٢٣، ٥٠.

75 محمد مفتاح (د)، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص١٩٨.

76 فولفجانج إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة الدكتور حميد لحميداني والدكتور الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل (دون رقم طبعة ولا تاريخ)، ص٢٤.

77 قراءة في القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد ٤٨/٤٩، ١٩٨٨، ص٢١، حيث يميز الدكتور رشيد بنحدو بين ثلاثة أنواع من القراء: القارئ العادي، والقارئ الناقد، والقارئ الكاتب.

78 بارت (رولان)، لذة النص، ترجمة محمد الرفراقي ومحمد خير البقاعي، مراجعة فريق مركز الإنماء القومي، نشر بمجلة العرب والفكر العالمي، ع١٠، ربيع ١٩٩٠، ص٣٥.

79 وولفجانج إيزر، فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، ترجمة وتقديم أحمد المديني، آفاق (مجلة)، ع٦، ١٩٨٧، ص٢٩.

80 فولفجانج إيزر، فعل القراءة، ترجمة الدكتورين لحميداني والكدية (مرجع سابق)، ص٢٤.

81 إدريس بلمليح (د)، قراءة القصيدة التقليدية، دار القرويين، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص٤.

82 القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص٦٨.

83 حسن ناظم مفاهيم الشعرية، ص١٢٧/١٢٨.

84 قراءة القصيدة التقليدية، ص٤.

85 إدريس بلمليح (د)، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة أطروحات ورسائل، ط١، ١٩٩٥، ص٢٨١.

86 نظرية اللغة الأدبية، ص١٤١.

87 للمزيد من التعرف على القارئ المقصود، تراجع المختارات الشعرية ص٢٨١. ونظرية التلقي (تر التوزاني والكدية) ص١٣٨، وفعل القراءة (تر لحميداني والكدية) ص٢٠. ومعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص١٧٥و١٧٦، ونظرية اللغة الأدبية ص١٤٠و١٤١، والنظرية الأدبية المعاصرة، ص١٦٠، حيث يستعمل رامان سلدن، صاحب النظرية الأدبية المعاصرة، مصطلح القارئ الافتراضي.

88 قراءة القصيدة التقليدية، ص٤.

89 فعل القراءة ترجمة لحميداني والكدية، ص٢٧و٢٨.

90 نفسه، ص٣٠.

91 نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ص٢٧.

92 نبيلة إبراهيم، القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال (مقال)، فصول (مجلة)، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤، ص١٠٢.

93 بخصوص النشأة الدينية للهيرمينوطيقا، يراجع: النص الشعري ومشكلة التفسير للدكتور عاطف جودة نصر، ص٥ وما بعدها، ونظرية التأويل للدكتور مصطفى ناصف (النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، مارس ٢٠٠٠)، ومجلة فصول، م١، ع٣، ١٩٨١، وموسوعة Univérsalis V8, p365.

94 Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage p.487.

95 أبو زيد (نصر حامد)، الهيرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص (مقال)، فصول، م١، ع٣، ١٩٨١، ص١٤١.

96 Didier Julia, Dictionnaire de la philosophie, Larousse, 1992, p.113

97 Dictionnaire Critique, p.527

98 Grand Dictionnaire des lettres, Dictionnaire historique thématique et technique, Larousse 1985, p702.

99 Encyclopédia Universalis V8. matière Herméneutique.

100 التهانوي (محمد علي العلامة)، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة الدكتور رفيق العجم، وتحقيق الدكتور علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط١، ١٩٩٦، ص٣٧٦ و٣٧٧.

101 هولب روبرت، نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط۱، ۱۹۹٤، ص۱۱۳.

102 هولاب س. روبرت، نظرية التلقي (مقدمة نقدية) مطبعة المتقي بريتتر المحمدية، ط۱، ۱۹۹۹، منشورات علامات، ص۳۷.

103 نيوتن ك.م، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة الدكتور عيسى علي الكاعوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، جمهورية مصر العربية، ط۱، ۱۹۹٦، ص۱۰۷.

104 أشير في هذا الصدد إلى مجموعة من الدراسات مثل دراسة محمد بن عياد المعنونة بالتلقي والتأويل (علامات المغربية، ع۱۰، ۱۹۹۸)، ودراسة عبدالسلام حيمر حول مفهوم التأويل (مجلة الملتقي ع٥/٦، السنة الثالثة ۲۰۰۰) ودراسة عبدالوهاب ترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص (مجلة الفكر العربي المعاصر ع٦٠/٦١، ۱۹۸۹).

105 فكر ونقد (مجلة)، ع۲۸، أبريل ۲۰۰۰، السنة الثالثة، ص٤٩.

106 نفسه، العدد ١٦، السنة الثانية، ۱۹۹۹، حيث يقول ريكور: «سوف انطلق من التعريف الذي يعتبر الهيرمينوطيقا هنا لتأويل النصوص»، ص۱۱۲.

107 الهيرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، (مقال)، فصول م۱، ع۳، ۱۹۸۱، ص١٤١.

108 بول ريكور، البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا، ترجمة مصطفى النحال، فكر ونقد، ص۸۹.

109 نفسه، ص۱۱۲. وانظر الموسوعة العالمية، م۸، ص۲٦۷.

110 البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا، فكر ونقد، ع١٦، ص١٢٤.

111 محمد بن عياد، التلقي والتأويل (مدخل نظري)، (مقال)، علامات (مجلة) عدد ۱۰، ۱۹۹۸، ص۸.

112 نفسه، ص۹.

113 Universalis V8. وانظر هرمنوتيك النثر الأدبي لسعيد علوش (ط۱، ۱۹۸٥، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء)، حيث يورد الكاتب نصا قريبا من النص المستشهد به دون أدنى إشارة إلى المصدر: «ومع هذا، فلا توجد هرمنوتيك عامة، أو قانون عالمي، للتفسير النثري، بل توجد نظريات مستقلة ومتعارضة، في تحديدها لقواعد التأويل».

114 الهيرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص (مقال)، فصول (مرجع سابق) ص١٤١.

115 القارئ والنص: (من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا)، (مقال)، عالم الفكر (مجلة)، م۲۳، ع۳ و٤، يناير - يونيو ۹٥، ص۲٥٤.

116 فكر ونقد، ع١٦، ۱۹۹۹.

117 نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط۱، ۱٤۲۰ - ۲۰۰۰، ص۱۷.

118 فكر ونقد، ع١٦، ۱۹۹۹، ص۷٥.

119 مرتاض عبدالملك، التأويلية بين المقدس والمدنس، (مقال) عالم الفكر، م۲۹، ع۱، سبتمبر ۲۰۰۰، ص۲٦۳.

120 لسان العرب، دار إحياء التراث العربي - مؤسسة التاريخ العربي، بيروت - لبنان، ط۲، ۱٤۱۹ هـ ۱۹۹۹، ج۱، ص۲٦٤و۲٦٥، مادة أول.

121 الزبيدي (السيد محمد مرتضى)، تاج العروس، م۷، فصل الهمزة من باب اللام، مادة أول، ط۱، المطبعة الخيرية مصر، ۱۳۰٦ هـ.

122 نفسه.

123 التهانوي، محمد علي (العلامة)، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة الدكتور رفيق العجم، تحقيق الدكتور علي دحروج، نقل النص إلى العربية الدكتور عبدالله الخالدي، الترجمة الأجنبية: الدكتور جورج زيناتي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط١، ١٩٩٦، ج١، ص: ٣٧٦ و٣٧٧.

124 الفراء، (أبو زكريا يحيى بن زياد)، معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ج١، ص١٩١.

125 محمد بن جرير (أبو جعفر)، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، دار الفكر، بيروت (دون رقم طبعة) ١٩٨٤: «وأما معنى التأويل في كلام العرب: فإنه التفسير والمرجع والمصير» (ج٢، ص١٨٤) وهو يورد في مواضع متفرقة من تفسيره كلمة تأويل التي لا تعني عنده إلا ما تعنيه كلمة تفسير من مثل: «القول في الوجوه التي من قبلها يوصل إلى معرفة تأويل القرآن» (ج١، ص٢٢)، وفي مكان آخر من خطبة الكتاب يورد كلمتي تأويل وتفسير، (ج١، ص٣٤و٣٥)، وعند تعرضه للآية ٣٣ التي وردت فيها كلمة تفسير من سورة الفرقان: ﴿ولا يأتونك بمثل إلا جئناك بالحق وأحسن تفسيرا﴾، يقول الطبري: قوله (وأحسن تفسيرا): وأحسن مما جاءوا به من المثل بيانا وتفصيلا، وبنحو الذي قلنا في تأويل ذلك، قال أهل التأويل (ج١١، ص١١). فالظاهر من كلامه أنه يفسر التفسير بالبيان، والتفصيل ومن جهة أخرى لا يقيم أي حدود فاصلة بين التأويل والتفسير.

126 أبو محمد الحسين بن مسعود الفراء البغوي، معالم التنزيل في التفسير والتأويل، دار الفكر، بيروت (من دون رقم الطبعة) ١٩٨٥، م١، ص٤٢٨.

127 علاء الدين علي بن محمد بن إبراهيم البغدادي، تفسير الخازن المسمى لباب التأويل في معاني التنزيل، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر ط٢، ١٣٧٥هـ/١٩٥٥م، ج١، ص٣٢١.

128 محمد الرازي، فخر الدين بن العلامة ضياء الدين عمر المشتهر بخطيب الري، تفسير الفخر الرازي (المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب)، دار الفكر (غفل من مكان الطبع ورقم الطبعة وتاريخها)، ج٧، ص١٨٩و١٩٠.

129 أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري، الجامع لأحكام القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، (بلا رقم طبع، ولا تاريخ)، ج٤، ص١٥و١٦.

130 صفوة البيان لمعاني القرآن، الإمارات العربية المتحدة (بلا رقم طبع، ولا تاريخ)، ص٧٢ و٧٣.

131 إسماعيل بن الخطيب (أبو حفص، عمر)، عماد الدين أبو الفداء، تفسير القرآن العظيم، مكتبة النور العلمية، بيروت (بلا رقم طبع، ولا تاريخ) ج١، ص٣٢٧و٣٢٨.

132 بدر الدين محمد بن عبدالله البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر (غفل من مكان الطبع) ط٣، ١٩٨٠، ج٢، الصفحات من ١٤٧-١٥٣.

133 نفسه، ص١٥٠.

134 تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، والدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلام، (دون رقم الطبعة ولا تاريخها، ولا مكان الطبع).

135 تفسير التحرير والتنوير، الجزء الأول ص١٦و١٧، والجزء الثالث ص١٦٧، والجزء الثاني عشر ص٢١٦.

136 تفسير من وحي القرآن، دار الملاك، بيروت ط٢، ١٩٩٨.

137 محمد حسين فضل الله، من وحي القرآن، ج٥، ص٢٣٢.

138 نفسه، ج٥، ص٢٣٣.

139 ذكر محمد المصطفى عزام في كتابه المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل، تعاريف الكثير من الفرق الإسلامية للتأويل، وهي تكاد تكون متطابقة انظر الصفحات من ٧٠ إلى ٧٤، (مطبعة فيدي برانت، الرباط، ط١، يناير ٢٠٠٠).

140 مجموعة الفتاوى، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ج.م.ع، ط٢، ١٤١٩/١٩٩٨، ج٧، المجلد ١٣، ص١٥٤.
141 المصطلح الصوفي ص٧٤.
142 الهادي الجطلاوي (د)، قضايا اللغة في كتب التفسير: المنهج - التأويل - الإعجاز، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط١، ١٩٩٨، ص٢٢٣.
143 مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص٢٣٢.
144 نفسه، ص٢٢٦و٢٢٧.
145 التأويل النحوي في القرآن الكريم، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ط١، ١٩٨٤، ص١٧.
146 ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (بلا رقم ط، ولا تاريخ)، ص٦٢.
147 المرجع والصفحة أنفسهما.
148 المصطلح الصوفي، ص٦٩.
149 سلطة النص، قراءة في توظيف النص الديني، مؤسسة الانتشار العربي، لندن، بيروت، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
150 نفسه، ص٣٤٢.
151 ترويض النص، ص١٢١.
152 قضايا اللغة في كتب التفسير، ص٢٢٣.
153 Umberto Eco, Les limites de l'interprétation traduit de l'Italien par Myriem Bouzaher, Bernard Grasset, paris, 1992, p.39.
154 مادة أول، المجلد السابع.
155 محمد عابد الجابري (د)، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص١٠.

156 الهيرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص (مقال)، فصول (مرجع سابق)، ص١٤٥.
157 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص١٥٤.
158 قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص١٤.
159 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص١٥٠و١٥١.
160 نفسه، ص٢٢.
161 قصيدة سأم Spleen.
162 Hans Robert Jaus, Pour une Herméneutique littéraire, traduit de l'Allemand par Maurice Jacob, NRF, Editions Gallimard, p.360.
163 Pour une Herméneutique littéraire, p.383.
164 Idem, p.361.
165 Paul Ricoeue, l'herméneutique à l'école de la phénoménologie, Edition. Beaucheme, 1995, p.186.
166 الهيرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص (مقال)، فصول (مرجع سابق)، ص١٥١.
167 ترويض النص، ص١٢١.
168 نفسه، ص١٢٠.
169 هرمنوتيك النثر الأدبي (مرجع سابق)، ص٣٢.

170 Pour une herméneutique littéraire, p.360-361.

171 روبرت شولز، السيمياء والتأويل (ترجمة سعيد الغانمي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٣٠.

172 نظرية الأدب في القرن العشرين، ص١٠٨.

173 التأويلية بين المقدس والمدنس، عالم الفكر (مرجع سابق)، ص٢٧٠.

174 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص٨٠.

175 أيان ماكلين، التأويل والقراءة (مقال)، ترجمة خالدة حامد، الملتقى (مجلة)، ع٥/٦، ص٧٥، وانظر نظرية الأدب في القرن العشرين، ص١٠٧، وهرمنوطيك النثر الأدبي ص٣٢.

176 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص١٧٢.

177 مصطفى تاج الدين، النص القرآني ومشكل التأويل (مقال) مجلة إسلامية المعرفة، ع١٤، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ماليزيا، ص٢٨.

178 نفسه، ص٢٧.

179 النص الشعري ومشكلات، ص١٥٩.

180 النص القرآني ومشكل التأويل، مجلة إسلامية المعرفة، ص٢٨.

181 محمد شوقي الزين، مفتاح التأويل في قراءة التراث الإنساني (مقال)، فكر ونقد (مجلة)، ع٢٨، ص٥٠.

182 Les limites de l'interprétation, p39.

183 أقصد ما نجده عند الدكتور محمد مفتاح في استراتيجية التناص والمفاهيم معالم.

184 المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ١٩٩٩.

185 نفسه، ص٣٢.

186 المرجع والصفحة أنفسهما.

187 نفسه، ص٣٢ و٣٤.

188 انظر الإحالة رقم ١٦٧ في هذه الدراسة.

189 تاج العروس، مادة أول.

190 المفاهيم معالم، ص٣٤.

191 المرجع والصفحة أنفسهما.

قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك

د. عزيز عدمان(*)

مقدمة

لا يستطيع ناقد متمرس أن يتجاهل الاستبصارات النقدية الجليلة، التي اهتدت إليها بعض المنهجيات النقدية المعاصرة في وضع آليات صارمة لقراءة النص الأدبي، وتوظيف مكتسبات التحولات العلمية في مجال العلوم الإنسانية، ومع ظهور هذا الركام الهائل من المقاربات المنهجية، تجاوزت بعض هذه الممارسات التأويلية أفق النص الأدبي إلى آفاق غريبة عن القيم الفنية، والجمالية، حيث أضحى النص بلا خصائص جوهرية ولا انتماء.

ولعل من أوضح العلامات، وأبلغها في التعبير عن فوضى النقد المعاصر ما نجده في فلسفة التفكيك التي تعد قوام هذه العبثية ومِلاكها، من انتهاك لبنية النص التركيبية والدلالية، وإفراغها من كل مضمون، وإشاعة الشك والاستفزاز أثناء القراءة النقدية، نتيجة تدخل الانتماءات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في توجيه مسار القراءة النقدية.

إن رصد الفكر المسيطر والمحرك لفلسفة التفكيك يبين بجلاء أثر التوجه الفكري في قراءة النص الأدبي، وهو مسلك نقدي يفرغ الممارسة النقدية من محتوياتها. ويفضي إلى سيطرة القراءة الذهنية على القراءة النقدية، ومع التسليم باحتياج هذه المعضلة إلى عمق تأمل ولطف نظر، تأتي هذه الدراسة الحالية لتثير جملة من التساؤلات الجوهرية التي لا نستطيع تخطيها، ولعل أبرزها: ما مصادر العنف الذي يمارس على الخطاب الأدبي في

(*) أستاذ البلاغة العربية - جامعة الجزائر - الجمهورية الجزائرية.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك

د. عزيز عدمان(*)

مقدمة

لا يستطيع ناقد متمرس أن يتجاهل الاستبصارات النقدية الجليلة، التي اهتدت إليها بعض المنهجيات النقدية المعاصرة في وضع آليات صارمة لقراءة النص الأدبي، وتوظيف مكتسبات التحولات العلمية في مجال العلوم الإنسانية، ومع ظهور هذا الركام الهائل من المقاربات المنهجية، تجاوزت بعض هذه الممارسات التأويلية أفق النص الأدبي إلى آفاق غريبة عن القيم الفنية، والجمالية، حيث أضحى النص بلا خصائص جوهرية ولا انتماء.

ولعل من أوضح العلامات، وأبلغها في التعبير عن فوضى النقد المعاصر ما نجده في فلسفة التفكيك التي تعد قوام هذه العبثية وملاكها، من انتهاك لبنية النص التركيبية والدلالية، وإفراغها من كل مضمون، وإشاعة الشك والاستفزاز أثناء القراءة النقدية، نتيجة تدخل الانتماءات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في توجيه مسار القراءة النقدية.

إن رصد الفكر المسيطر والمحرك لفلسفة التفكيك يبين بجلاء أثر التوجه الفكري في قراءة النص الأدبي، وهو مسلك نقدي يفرغ الممارسة النقدية من محتوياتها. ويفضي إلى سيطرة القراءة الذهنية على القراءة النقدية، ومع التسليم باحتياج هذه المعضلة إلى عمق تأمل ولطف نظر، تأتي هذه الدراسة الحالية لتثير جملة من التساؤلات الجوهرية التي لا نستطيع تخطيها، ولعل أبرزها: ما مصادر العنف الذي يمارس على الخطاب الأدبي في

(*) أستاذ البلاغة العربية - جامعة الجزائر - الجمهورية الجزائرية.

فلسفة التفكيك؟ ألا يمكن أن يُرد النص المتغلق بلطف التأويل؟ هل يمكن أن نتأمل النص تأملا عميقا بمنأى عن التوجه الفكري؟ هل الولع بالأيديولوجيا في قراءة النص الأدبي يعد خروجا أو انحرافا عن مسار القراءة المستقيم، وعجزا عن مواجهة النص في حركيته المتجددة؟ هل هناك رؤية نقدية، أو فهم بكر من دون الاستعانة بمرجعيات وأنظمة ثقافية سابقة؟ وهل القراءة النقدية ممارسة فكرية فلسفية؟

إن لهذه التساؤلات وجاهتها المشروعة، ذلك أن موضوع إخضاع المقومات الفنية للأغراض الأيديولوجية والفلسفية استغل استغلالا كبيرا في إنجاز قراءات مغرضة للنصوص الأدبية، وقد أدى هذا المسلك إلى تقويض المسلمات الجمالية، والفنية التي تحكم النصوص الأدبية، وهيمنة الإسقاطات العقائدية، والمذهبية على القراءة التأويلية، ليصبح النص نهبا لكل النزوات والرغبات والنزعات.

ولإبراز حقيقة الجدل الذي دار في الأوساط النقدية في مسألة أثر التوجه الفكري في قراءة النص الأدبي، يتطلب منا ذلك - منهجيا - وقفة قصيرة نحدد فيها تحديدا اصطلاحيا المفهوم المعرفي لكلمة «أيديولوجيا»، نظرا لما شاب هذا المصطلح من تعلقات دلالية وفكرية متضاربة.

أولا: إشكالية مصطلح الأيديولوجيا[1]

إن الفحص الواعي للمفاهيم المختلفة لكلمة «أيديولوجيا» في المجال التداولي النقدي يبين حقيقة الغموض الذي لازم هذا المصطلح، لكثرة شيوعه في مجال الدراسات الأدبية. وخارج نطاقها، ونستطيع في هذا السياق أن نراجع الاستعمالات الخاصة للمصطلح التي تبين تداخل الفكر السياسي والاجتماعي في ميدان الدراسة الأدبية في كثير من الأحيان، مما أشاع نوعا من عدم الثبات في الجهاز المفهومي الذي يحكم المصطلح، فضلا عن التطور الدلالي الذي صاحب الكلمة، وما دخل عليه من توظيف خارج حدود تداوله الاصطلاحي.

وتبعا لهذا الاضطراب الاصطلاحي، نستطيع أن نقرر: أن الأيديولوجيا بوصفها نظاما، أو نسقا من المفاهيم والتصورات الاجتماعية تسعى إلى تغيير الواقع، وإعادة تشكيله، وقد حدد محمد عناني مفهوم الأيديولوجيا تحديدا اصطلاحيا أقرب إلى روح التحديد المنهجي الرشيد بقوله: «هو نظام فكري، أو نسق من الأفكار التي تعتنقها مجموعة من البشر، وتحدد رؤية العالم أو تفسير ظواهره، وترسم من ثم أسلوب مواجهة الحياة، وقد يتضمن النسق بعض التناقضات، ولكنها تستخدم بطريقة تخفي تناقضها عمن يعتنقونها»[2].

وفي ضوء التحديد السابق يحتاج الموقف إلى شيء من لطف النظر، ولنقل بعبارة أكثر وضوحا: إن التعريف المقدم يحدد معالم الخلفية الفكرية للإنسان، والتي تتصل بقيم سياسية اجتماعية ثقافية، وهذه القيم والتصورات هي التي تعبر عن مواقف محددة تجاه علاقة

الإنسان بأخيه الإنسان، وليس بخاف ما قد يوحي به المفهوم السابق من أثر الهم الفكري الذي يحكم البنية الذهنية للإنسان، ولكن الأسئلة التي ينبغي أن توجه هنا هي: ما علاقة علم الأفكار والمفاهيم الاجتماعية بقراءة النص الأدبي؟ وما حدود التأثير الذي تمارسه هذه التصورات الفكرية في توجيه فكر الناقد الأدبي؟ وما السبيل إلى استبعاد الهاجس الأيديولوجي الخفي الذي يوجه الممارسة النقدية؟

والواقع أنه ليس من مظاهر العافية النقدية ما انتهت إليه بعض الممارسات التأويلية المعاصرة من حجب حقائق النص، وتقويض أركانه، نتيجة الاستفزاز، وفظاعة الانتهاك الذي مورس على النص، مما دفع بعض المشتغلين بالفكر النقدي المعاصر إلى رصد معالم هذه الفوضى النقدية التي اكتسحت المجال النقدي.

ولقد ارتبط هذا الضرب من القراءة بمفهوم العنف في استنطاق النص الأدبي، وتحميله دلالات مقحمة على سياق النص، بل إن عملية التعذيب التي تسلط على جسده، وتجبره على الإفصاح بما ليس فيه هو جوهر التفكيك وعماده، ولعل من تجليات هذه الممارسة القاسية على النص نية الناقد المبيّتة للإساءة إلى النص الأدبي من خلال مساءلة فجة يحركها ميل دفين للتسلط، ومن ثم تسعى القراءة المغرضة إلى إضاعة النص بدلا من إضاءته، والحقيقة أن الناقد الذي ينطلق من القراءة المغرضة يستند، في عمليته، إلى آليات الإلغاء والإقصاء والجدل الذي لا يخلو من قسوة، وهو مسلك يشرع للخصومة مع النص الأدبي، وفي رحاب هذه الخصومة يعجز الناقد عن رؤية حقائق النص الجمالية، وبالتالي ينأى عن التفكير النقدي المنهجي الرشيد.

إن الاستعراض الأمين لأبرز النتائج التي توصلت إليها بعض المنهجيات الحديثة كالبنيوية والتفكيكية يبرز بجلاء تلك الروح العدائية التي سيطرت على قراءة النص الأدبي، ولعل من تجليات هذا العداء النقدي ما شاع في الحقل التداولي من مصطلحات: الاستفزاز، والتشظي، واللعب الحر بالدوال والمدلولات، والاهتزاز، والاختلاف، والإرجاء،... وهي مصطلحات يمكن أن نجد لها مفهوما إجرائيا يعبر عنها أفضل تعبير، وهو مفهوم عبثية الممارسة النقدية.

ثانيا: مفهوم القراءة المغرضة

ليس من الغرابة أن نزعم في هذا المقام أن هذا الضرب من القراءة يستند في جوهره إلى التمسك بنظم منهجية خادمة للمعتقدات، قصد تحقيق أهداف محددة من خلال توظيف النقد بوصفه سلاحا من أجل الأيديولوجيا، وقمين بالإشارة هنا أن بعض المشتغلين بنظرية القراءة يقترحون تسمية القراءة غير البريئة، وهي من وجهة نظرهم تلك القراءة التي: «قد تستفيد من أدوات تأويلية من خارج النص، ومن خارج دائرة اللغة»[٢].

وظاهر من كلام الباحث الحارثي أن الاستعانة بأدوات خارجة عن النص الأدبي، هي إقحام لمجالات معرفية بعيدة النسب عن المجال النقدي، وبالتالي، فإن هذا التوسل الإجرائي قد يحجب الحقيقة الأدبية، لارتباط النص الأدبي العضوي بعلل لغوية ونفسية ومنطقية، تشكل لحمته وسداه، وكأن إدخال ما هو خارج النص على النص يعد فضا لبراءته وحرمته.

إن مكونات النص اللغوية هي التي تكبح جماح الاستنطاق الأيديولوجي، وتحد من حريته المطلقة، على أن محاصرة بنية النص اللغوية لكل اعتداء، أو إقحام لا يمكن أن تفهم بأنها صد عن كشف المحجوب في النص من خلال القراءة الكاشفة: «إذ إن النص نفسه يأبى على التأويل ممارسة هذه الحرية المطلقة، ومبعث ذلك أن «دنيوية» النصوص تحد من هذه الحرية، وتجعل القراءة منضبطة على إيقاع النص، تجري في حدوده، محكومة بعلاماته؛ مما يجعلها تحد من فعل العنف الذي يمارسه التأويل على الخطاب»[4].

وجلي من كلام ميشيل فوكو أن القراءة الكاشفة للمسكوت عنه في النص، إنما هي قراءة مقيدة بمعطيات النص ومكوناته، وكأن البنية اللغوية للنص الأدبي هي الرادع لكل انفلات خارج حدود النظام اللغوي، ومن هنا يسيطر الانضباط النقدي على التمرد الفكري، ولا ريب في أن الطبيعة اللغوية للنص الأدبي، تفرض مسار القراءة المنسجم مع حدود النظام اللغوي الذي يرشد المؤول إلى ضرورة الالتزام بمعالم الحرية المتاحة للتأويل.

وفي هذا السياق، يرى أحد الباحثين أن القراءة المغرضة تفرض: «نظاما ليس نابعا منها، ولا كامنا فيها، بل هو سابق ومسقط عليها، وأنه يحتمي بالتجريد والغموض لعجزه عن السيطرة على المادة»[5].

ولعل في وسعنا الآن أن نقول: إن تجاوز المعالجة اللغوية للنص وتخطيها إلى التجريد لا يمكن أن يفهم إلا في إطار عجز الناقد عن تجسيد رؤية فنية وجمالية، وبعبارة أكثر نصاعة، فإن القراءة المغرضة لا تنبع من رحم النص، وإنما هي دخيلة عليه غريبة، مقحمة على نظامه اللغوي، ولعل من مظاهر هذه الغربة أن هذه القراءة محكومة بشواغل فكرية، وهواجس جامحة تستمد وجودها من الحقيقة العقلية التي تختلف عن الحقيقة الأدبية، ومقتضى ذلك كله أن تركيز الناقد، في القراءة المغرضة على الحقيقة الفكرية دون غيرها من حقائق النص ومحدداته، يجد مشروعيته من انفتاح النص على مصراعيه، وقبوله لكل القراءات، وهي حجة ظاهرة البطلان، واضحة الفساد، بيان ذلك أن الانفتاح لا يعني ولوج النص من مداخل وزوايا مختلفة ولوجا عشوائيا، وإنما تتحكم في هذا الولوج لغة النص ومنطقه الداخلي الذي لا يمكن أن يخترق إلا بوسائل لغوية ساعية إلى كشف خصائص النص الجمالية، وقد علق أحد الدارسين على مفهوم الانفتاح تعليقا جديرا بالانتباه بقوله: «إن النص المفتوح يبقى نصا، يبعث على قراءات لا نهائية، وهذا لا يعني أنه يسمح بأي قراءة ممكنة»[6].

ولكن ما هو حري بالانتباه الدقيق في كلام الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو، أن الإقرار بتعدد القراءات يعني تساوي كل القراءات في القيمة مهما اختلفت، بيد أن نص الباحث ينبغي أن يدرك على وجهه الصحيح، فكل قراءة مفتوحة تعبر عن قدرة النص على استمرار الحيوية في الإفراز الدلالي من خلال نص مفتوح متحرك، نابض بالحياة، وهذا يبرز بوضوح خاصية النصوص الرفيعة الخالدة التي تقبل قراءات متعددة، ولكنها نهائية، حتى لا يسود ضرب من القراءات في مقابل تقهقر قراءات أخرى، ثم إن لفظ الانفتاح لا يعني بحال الانفلات من أسْرِ اللغة، وعبثية القراءة وتناسلها، ولا نهائيتها، كما هو الشأن في فلسفة التفكيك، وإنما هناك قراءات أكثر قربا من الحقيقة الأدبية، وألصق بحقيقة النص وجوهره، بعضها أكثر التصاقا بالحقيقة العقلية، وفي هذا المضمار أدرك أمبرتو إيكو إدراكا عميقا إشكالية القراءات غير الممكنة التي لا تستجيب للمنطق الداخلي للنص، إذ يرى أنه: «إذا لم نستطع من هذا المنظور تحديد أحسن التأويلات، فإننا نستطيع - على الأقل - تعيين التأويلات الخاطئة»[٧].

ولكن ما الذي يجعل الناقد يطمئن إلى بعض القراءات دون الأخرى؟

يجيبنا إيكو عن هذه التساؤل من خلال تحديده لمفهوم فعل القراءة بقوله: «فعل القراءة يمكنه الانطلاق من نقطة إلى اي نقطة، ولكن المسالك خاضعة لقواعد مترابطة أعطاها التاريخ الثقافي - بصورة معينة - الشرعية»[٨].

نستنتج من كلام الناقد الإيطالي أن مسار الحركة التنقيبية بين جنبات النص محكوم بقواعد التأويل اللغوي المنضبط وفق منطق اللغة، ولعل من المفارقات العربية أن ما يطرحه أمبرتو إيكو من حدود تحد فعل القراءة، نجد ما يعضده في التراث العربي الإسلامي في بيئة اللغويين، حيث يمكن الإقرار بأن استقرار العلل اللغوية عند العرب هو الموجه للقراءة الصحيحة، ذلك أن صحة المعرفة اللغوية ترتبط بما تواضع عليه علماء العربية من افتراضات نحوية. وهذا ما لم يتجاهله ابن جني، والزجاجي الذي يقول: «سئل الخليل بن أحمد عن العلل التي يُعتل بها في النحو، فقيل له: أعن العرب أخذتها أم اخترعتها من نفسك؟ فقال: إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله، وإن لم ينقل ذلك عنها، واعتللت أنا بما عندي أنه علة لما عللته منه. .. فإن سنح لغيري علة لما عللته من النحو هي أليق مما ذكرته بالمعلول فليأت به»[٩].

ومقتضى ظاهر كلام الزجاجي أن العلل النحوية إنما هي من استقراء لغة العرب، ولعل في هذا الاستقراء ما يُلزم الناقد بحدود الصحة اللغوية، ومن ثم يمكن تحديد نمط القراءة وفقا لمنطق اللغة، وحدودها القائمة في النفوس والثابتة في العقول، ولا نجانب الصواب كثيرا إذا قلنا: إن ما يطرحه اللغويون العرب قديما في مسألة مراعاة العلل اللغوية في التأويل الأدبي والشرعي، لا يبعد كثيرا عن تصور الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو لمفهوم القواعد التي يجب

مراعاتها في أثناء القراءة النقدية، وهي قواعد تستمد شرعيتها من التاريخ الثقافي العام، والحاصل أن الالتزام بحدود اللغة، وقواعدها من الضوابط المشروعة في كل الثقافات الإنسانية، وكل قراءة لا تتوسل بهذه العلل اللغوية، إنما هي اختراق لمنطق الإجماع اللغوي المشروع.

١ - القراءة المغرضة وفلسفة التفكيك

لا جدال في أن القراءة المغرضة هي ضرب من الإسقاط العقلي على النص الأدبي، قصد إفراز مضامين دلالية تسيء الظن في النص المقروء، من خلال تجاوز بنيته التركيبية إلى فضاء من اللعب الحر بالدوال والمدلولات، وهو لعب يسوغه الانفتاح المطلق للنص على قراءات لا نهائية، لإنتاج دلالات لا نهائية، كما يزعم أصحاب هذا الاتجاه النقدي، لكن الأمر في هذا الموضع محوج إلى إضاءة نحدد فيها الأساس المعرفي، والإبستمولوجي الذي يحرك هذا الصنف من القراءة.

ومن المتفق عليه - نقديا - أن من أسمى مقاصد النقد الأدبي استجلاء خصائص النص الفنية، واستكناه سماته الأسلوبية والتعبيرية، وأكبر الظن أن مبعث هذا التوسل الإجرائي هو زيادة قوة حجب النص عن القارئ، وبالتالي زيادة احتمالات تعدد قراءته، وكلما زاد تمرد النص عن الإفصاح عن مكنوناته، والبوح بأسراره وخفاياه، أدى ذلك إلى حتمية التوسل بطرائق في التحليل الأسلوبي، لإحضار المسكوت عنه في النص، والكشف عن المطمور منه، غير أن فلسفة التفكيك، وهي جوهر القراءة المغرضة، تسعى إلى فصل القراءة النقدية عن المنجز اللغوي ليحل الغياب محل حضور النص، وبعبارة أوضح، يمكن القول: إن الاستعانة بآلية الغياب في القراءة النقدية المعاصرة تعد من ركائز التفكير التفكيكي، ومن هنا: «أخذ مفهوم القراءة في النقد يتبلور لا على أساس أنه آلية للإحضار ومواجهة مأزق الغياب، لكن في اعتماد الغياب منطلقا للقراءة، إن لم يقم عمدا بالتغييب وتجاهل الحاضر الماثل والانصراف عنه»(١٠).

وإذا أنعمنا النظر الحصيف في كلام الباحث علي حرب فسنجد أنه يقر بضرورة الانطلاق في نقد النص من قراءة الغياب التي تصرف النظر الهادئ عن البنية اللغوية، فكلما أوغل النص في الغموض والإبهام ازدادت احتمالات قراءته، وهكذا ترى التفكيكية: «أن قراءة النص تكمن في تفجير مكنوناته ومكبوتاته ومعانيه المحتملة التي لا نهاية لها، والتي تتحرك في فضاء واسع حر طليق، دونما استقرار ولا ثبات»(١١).

ولعل من المقاصد النقدية لفلسفة التفكيك في التذرع بالغياب منطلقا في التعامل مع النص هو توسيع فضاء الممارسة التأويلية إلى خارج حدود العلامة اللغوية، وفسح المجال لتعدد التأويلات اللانهائية، ومن ثم يتسع مجال الاشتغال التأويلي ليمتد إلى عالم العبث الفكري الذي يحيد عن ضوابط النص، ومعالمه، وهذا ما يفسر طبيعة الحركة التي يقوم بها الناقد

التفكيكي، إنها حركة دائرية تنطلق من الغياب لتعود إليه، وقد أشار إلى ذلك ميشيل فوكو قائلا: «إننا نتحرك في عالم من العلامات، الأمر الذي ينهي ذلك الاختلاف الذي تقيمه ثنائية النص/ التأويل؛ ليجعل طرفي الثنائية وجهين لعملة واحدة، ذلك أنه لا وجود لنص يؤول، وإنما هنالك تأويل في حاجة إلى تأويل جديد»[12].

إن ما يطرحه فوكو في هذا النص على قدر كبير من الخطورة، ذلك أن تغيير وجهة المقاربة التأويلية من النص إلى عالم من التأويلات المتناسلة، هو تحويل لمسار القراءة النقدية السليمة إلى فضاء يُغيّب فيه النص، وتنتهك فيه حرمة المعاني، ويساء الظن في قدرة النص على العطاء المتجدد، وليس من الغرابة أن يخيم هذا التسيب النقدي على مجال الدراسة الأدبية، اعتقادا من دعاة هذا الاتجاه بفلسفة التشويه المنظم ضد ثوابت النص، ومسلماته، وإشاعة التمويه في المقاربة، وكل هذه الاستراتيجيات المكونة من: المعنى المفتوح، وإساءة القراءة، مرورا بالدلالة اللانهائية، هي مفصل التفكيك كما طرحه أقطاب المدرسة الأمريكية، ولقد أصاب أحد المعاصرين في وصفه لهذا التعامل النقدي العبثي بقوله: «إن كل قراءة إساءة قراءة، وكل قراءة تفكيك للقراءات السابقة، وتدمير للقراءات التقليدية السابقة إلى أن نصل إلى أصل الإنشاء، إلى النموذج الأول الذي تحققت فيه حيوية اللغة كاملة»[13].

ومن هنا، نستطيع أن نقرر وجود علاقة حميمة بين القراءة المغرضة، بوصفها محاولة مبيتة للإساءة إلى النص، أو مبدعه، وفلسفة التفكيك التي تغذي هذه القراءة، باعتبار النقد التفكيكي ممارسة تعسفية مهووسة بنسف كل القوانين اللغوية، والتمرد المستمر على القصد والاستقامة، إنها منهجية نقدية استفزازية لا يروقها الاستقرار النصي، والثبات الدلالي، وهذا ما عبر عنه صراحة أحد دعاة الهدم والتقويض بقوله: «إن خاصية اللغة الأدبية تكمن في إمكان إساءة القراءة وإساءة الفهم»[14].

والواقع أنه ليس من قبيل المبالغة القول إن: الاستفزاز النقدي يتجاوز حدود الممارسة العملية إلى لغة النقد ذاتها، كما يوحي بذلك النص السابق من استفزاز لفظي بيّن. يدفعنا إلى طرح التساؤلات الآتية: لِم لا يقوم النقد الأدبي على فلسفة الإحسان بكل ما تحمله هذه الكلمة من تحليل جمالي عميق بدل الإساءة؟ لِم هاجس الاستفزاز والاهتزاز واللااستقرار والاعتداء هو منهج هذه القراءة التقويضية؟

ولعل من أبرز غايات القراءة المغرضة البحث عن البنية القلقة في النسيج اللغوي، وهزها حتى ينهار البناء اللغوي، وأكبر الظن أن نزوة الهدم قد تشفي ظمأ الاعتداء، بيد أن النقد الأصيل هو بحث دائم، ونزوع شريف إلى الكشف عن اللبنة المستقرة ليتم البناء، وشتان بين هذا وذاك.

ومن الضروري في هذا الموضع أن نقتطف تلك العبارة البليغة التي لا تخلو من لطف النظر النقدي للباحث عبدالعزيز حمودة، كاشفا من خلالها ماهية إساءة القراءة والفهم، كما قدمها

دعاة التدمير النقدي والإنساني بقوله: «إن القراءة التفكيكية (...) تبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد، وفي كل عملية هدم وبناء يتغير مركز النص وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة، يحددها - بالطبع - أفق القارئ الجديد، وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا»[١٤].

وجليّ من كلام عبدالعزيز حمودة أن من إفرازات النص المفتوح تغير المواقع، واختفاء مفاصل النص الأدبي، وتبادل المواضع داخل النظام اللغوي الواحد، والانتقال من المركز إلى المحيط، وبالتالي اختلال توازن حركة البنية اللغوية، ولعل من تداعيات هذه الفوضى النقدية العارمة في قراءة النص، أن تفقد العناصر المحورية والجوهرية قيمتها الفنية، وتسيطر العناصر الثانوية، متحكمة في مسار القراءة، وليس من شك في أن هذا الانقلاب النقدي مبعثه تمييع القراءة النقدية، والإغراق في الشكل، رغبة في تجاهل الجوهر.

والحق أن مفهوم التدمير والتقويض الذي يمارس على الخطاب الأدبي - من المنظور التفكيكي - يستند إلى فلسفة التفكير الأنطولوجي، مقتضى ذلك أن هدم مكونات البنية النصية، وإعادة تركيبها وهدمها، وهكذا في تسلسل لا نهائي من التقويض والبناء، إنما الغرض منه إفراغ معطيات النص، ومكوناته من القيم الإنسانية والأخلاقية، واستبدال العرضي بالجوهري، ومغزى هذا الاستبدال تساوي كل الحقائق المشكلة للنسيج اللغوي، وكأن النظام اللغوي يحكمه ضرب واحد من العناصر اللغوية، ممثلة في الدوال والمدلولات، ومما يعزز هذه الملحوظة هو غياب الموازين النقدية العادلة، وهيمنة التصرف العشوائي للناقد، وهو مسلك غير منصف للأعمال الأدبية الرفيعة الخالدة، ومن حقنا أن نتساءل: إذا كانت العناصر المركزية في النص الأدبي مساوية لغيرها من العناصر الهامشية، فما المقاييس المتبعة في التمييز بين الأدباء؟ أليس في هذا التساوي الجائر من الظلم والضيم ما لا يخفى؟ ألا يمكن اعتبار هذه المماثلة إهدارا لسمات التفرد، وقصب السبق الجمالي والمعرفي؟ وكيف يتساوى المبدعون في سلم التمثل الفني؟ وكيف يستقيم هذا التصنيف المجحف في حق المبدعين إنسانيا وأخلاقيا وجماليا؟

ربما كان من العدل والإنصاف أن نقول: إن هذه الأسئلة مجتمعة تفضي بنا إلى تقرير حقيقة مفصلية مفادها: أن عملية تغيير مواقع النص من لدن قارئ جديد، والتصرف في تضاريسه يجسدان رؤية فلسفية ضيقة الأفق والعطن، حيث تستبيح المحرمات وتعبث بالمقدسات (ثوابت النص)، رغبة في تقويض صرح المراكز الإنسانية والأخلاقية، بقلب موازين القراءة النقدية الصحيحة، وكل هذا القلب النقدي لا يستقيم في ظل مسلمات النص، ومحدداته اللغوية والروحية، وإحقاقا للحق لا بد أن نسجل هنا أن الحرية المطلقة المتاحة للناقد في التصرف الحر في النص الأدبي لدرجة إعادة تشكيله، وإنشائه، تزيدنا استبصارا

بسوء النية في الإساءة إلى النص، وهي إساءة تتجاوز حدود أخلاق الممارسة التأويلية، وتتخطى ثوابت النظام اللغوي إلى فضاءات مجهولة توجهها نزوات التسلط، ورغبات التقويض، وهذا ما أشار إليه كريستوفر بطلر بقوله: «إن إطار النقد التفكيكي الأيديولوجي يتميز بملمحين أساسيين: أولهما هجومه على أنواع التفسير الإنساني والأخلاقي للنص، وثانيهما اعتقاده بأن رؤيته المتفوقة للتاريخ والسياسة، التي تنبع من النظرية الماركسية العلمية، تستطيع أن تهدم التفسيرات الأخلاقية والإنسانية للعمل»[١٦].

يوجز الباحث كريستوفر موقفا واضحا في كلمات حاسمة حازمة تجسد الإطار الأيديولوجي للنقد التفكيكي، وتكشف عن حقيقة بالغة الخطورة. جليلة الشأن، وهي أن التفكيك بوصفه آلية للغياب والتقويض والانتهاك هو مسلك توجهه نوايا أيديولوجية تطمح إلى طمس معالم النص الإنسانية والأخلاقية، ومن المفارقات العجيبة، والمتناقضات الغريبة أن دعاة التفكيك على اختلاف مشاربهم المذهبية، يتوارون خلف عبارات: النص المفتوح، الغياب قصد البناء، لا نهائية الدلالة، ملء شواغر النص... إلخ، وهي عبارات ظاهرها العافية وباطنها الهجوم على القيم الإنسانية، والروحية المشكلة للنص.

ولقد لخص أحد الدارسين المشتغلين بنظرية القراءة تلخيصا أمينا، وأكثر عمقا، المعالم البارزة لمشروع النقد التفكيكي في سياق حديثه عن فلسفة جاك دريدا قائلا: «فهذا النص بالنسبة له نص بريء تماما لا حدود له، فهو إشارة بلا شيء يشار إليه، ودال بلا مدلول، وكلمات بلا قصد، وجمل بلا وعي، وظاهر أو باطن بلا أصل (رباني). هذا هو لعب الدلالات الحقيقي، فهي دلالات تستعصي على كل تفسير، ولذا ستظل بلا معنى تستفز المفسر وتثير أعصابه»[١٧].

ومن الواضح أن جوهر فلسفة جاك دريدا - أحد ألمع منظري النقد التفكيكي - يكمن في غياب النزعة الإنسانية من الممارسة القرائية، واختفاء كل المطلقات على نحو يفسح المجال في قراءة النص الأدبي للذة العبث النقدي، واللعب الحر داخل فضاء من التناقضات والثغرات، إنها نزوة العنف النقدي.

وجماع الأمر أن القراءة المغرضة بوصفها ممارسة نقدية توجهها نوايا فكرية، واهتمامات عقائدية، تستلهم قوتها من فلسفة التفكيك، لما بينهما من نسب وسبب، بل إن المنطق الداخلي الذي ينتظم هذا النمط من القراءة يمتح من آليات التدمير، ويستمد معونته من الاستبداد الفكري في قراءة النص الأدبي.

٢- آليات القراءة المغرضة

إن الفحص العميق لنتاج النقد التفكيكي يفضي بنا إلى القول بأن قراءة النص الأدبي من هذا المنظور تستند إلى جملة من الآليات المنهجية، والوسائل الإجرائية، ومن العسير مناقشة هذا الزخم الهائل من أساليب المراوغة، وألاعيب المقاربة التفكيكية، وهو جهد لا تتسع المساحة

المتاحة هنا لاستقصائه، وهذا أمر لا حيلة لنا فيه، ولكن نرصد أبرز الآليات الموظفة في القراءة المغرضة، وأكثرها شيوعا، وحضورا في المجال التداولي التفكيكي:

أ- العنف وديكتاتورية القراءة

من العلامات البارزة في حقل المقاربة التفكيكية أن ما يستوجب استنطاق النص الأدبي، إنما هو كشف المستور منه، وكلما أوغل النص في الغموض والتعتيم، وازدادت غيومه وتكاثرت حجبه، ازدادت ضراوة التعامل مع بنية النص - حسب زعمهم، والواقع أن مسوغات الاعتداء على النص واهية، لا تنهض على ساق؛ بيان ذلك أن امتناع النص عن البوح بأسراره، وتمرده على القارئ قد يُفك رمزه وتتجلي إشارته، ويعرف موضع الدفين فيه بواسطة البحث والتنقير والروية، وبعد النظر وإجالة الفكر، ومعاودة التأمل الحصيف، ذلك أن النص المستغلق والمستعصي، إنما يُرد بلطف التفسير، وسماحة التأويل، ولعل ممارسة الجبرية والقهر على النص، أو ما يشبه التعذيب الحسي والنفسي، مبعثه العجز عن مواجهة النص القادر على الإيحاء المتواصل، والمتجدد بالمعنى، وهو إيحاء قد يخفى على ناقد تشغله شواغل الاستبداد الأيديولوجي، وهواجس الانتهاك الفكري.

وإذا تقرر أن النقد التفكيكي يسعى إلى خلق اللاتجانس في النظام اللغوي، وإحداث الانفصال الكامل بين الدال والمدلول، فإن ذلك يفضي بالمقاربة إلى ضرب من المراوغة، والتلاعب بالمكونات اللغوية المشكلة للنص، وأغلب الظن أن من مقاصد هذه المراوغة أن تفقد العلامات اللغوية براءتها وعذريتها بممارسة القهر على النص لإنطاقه بما تريد الأيديولوجيا، ومن وسائل هذا القمع النقدي مفهوم الفعل الذي يستند إليه دعاة التفكيك، إذ إن كلمة فعل القراءة (acte de lecture) تعني ملازمة الاستنطاق للقراءة النقدية بما يجاوز حدود التحليل الأسلوبي العميق للنص إلى تحويل التأويل إلى عنف لإنطاق النص، وهذا ما عبر عنه بجلاء ميشيل فوكو بقوله: «إن فعل التأويل هو فعل قائم على عنف يمارسه المسؤول على النص»[١٨].

وقد تبدو علة استنطاق النص، وكشف مكبوتاته مقبولة إذا فهمت على وجهها المشروع، وذلك من خلال تحليل عميق لمستويات التعبير اللغوي، ولا ريب في أن التوسل بهذا الإجراء المنهجي يسعفنا في تلمس مقاصد النص المستورة، بيد أن ما يقصده ميشيل فوكو هو الحفر الدائم وراء النص، رغبة في تقويض بنيانه، ولا يكون هذا الهدم إلا بممارسة القوة في القراءة، وبعبارة أكثر إضاءة: ممارسة العنف على الخطاب الأدبي، وهنا ينبغي التمييز بين تعمق النص، واقتحامه، والاعتداء على نظامه اللغوي، فما الذي يسوغ للناقد ممارسة القمع على النص الأدبي؟ ألا يمكن أن يُقرأ النص في مستوياته الأسلوبية المختلفة قراءة هادئة بعيدة عن الاستفزاز والإثارة؟

أكبر الظن أن النزوع إلى نزوة التسلط، والسيطرة على النص يعزى إلى قصور في فهم النص، وعجز في إدراك حقيقته، ولعل ما يُشرْع لهذا العنف النقدي هو اعتبار النص مجرد

موضوع قابل لأن يسلط عليه عنوة مختلف أساليب التعذيب ليبوح بمكنوناته، وهذا مسلك بعيد المأخذ من الناحية المنهجية، والإجرائية، بل يخل بفهم المراد، ويوجب صعوبته، نظرا لأن منهج مقاربة النص الأدبي يقوم على مجموعة من الأدوات، والاستراتيجيات المحددة التي يتذرع بها الناقد في تعامله مع النص، فضلا عن ماهية النص باعتباره فضاء إنسانيا ينبض بالحياة والحيوية، ثم ألا يمكن للناقد الحصيف أن يميز بين تعدد القراءات وإساءة القراءة؟

إن المسؤولية النقدية تحتم على الناقد النبيه أن يعي حقيقة الممارسة التأويلية، ويراعي مقتضيات الاشتغال التفسيري، ومن موجبات المقاربة النقدية العميقة الإحساس بحرمة النص بوصفه: «ممارسة ذات معنى وليس فعلا مجانيا»[١٩].

وواضح من كلام الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا أن جوهر الممارسة النقدية يسعى إلى تحقيق المعاني، وليس فعلا عبثيا، ولعبا نقديا. لقد أدركت الباحثة بإشارتها السابقة إدراكا عميقا خطورة المفاهيم التي اكتسحت المجال التداولي النقدي المعاصر، إذ أصبح نظام التعامل مع النص أشبه بفضاء مفتوح لكل المنهجيات التي تتخطى غير قليل من مستلزمات العملية النقدية وآلياتها، وأضحى النص مجموعة من النتوءات والثغرات والثقوب التي تملأ قهرا وعنوة، وكأن الحقل النقدي أصبح كلأً مباحا، وقد عقب مصطفى ناصف على هذا الانفتاح النقدي اللامسؤول بقوله: «لقد شاع اعتبار النص مجرد موضوع تستخدم فيه كل حيل السيطرة (...) وما دامت الذات مقابلة للموضوع، وما دام الوعي يبتلع الوجود، فليس علينا من بأس أن نستولي على النص وأن نغتصبه في داخل بعض المقولات أو التصورات»[٢٠].

وهذه حقيقة لا يجوز إنكارها، وفي الوقت ذاته تثير بعض التساؤلات المحورية التي نراها مدخلا مركزيا لفهم طبيعة الانفلات، والتمرد النقدي الذي حصل في بعض المنهجيات المعاصرة، ولعل أبرز الإشارات التي لا نستطيع إغفالها هي: هل الاستعانة بكل طرائق السيطرة والإذلال في القراءة النقدية يعد جزءا من بنية النص؟ وهل الاستمتاع بجماليات النص أولى أم التلذذ بإذلاله وقمعه؟ وهل ممارسة الجبرية على النص الأدبي تعتبر من صميم الممارسة التأويلية الرشيدة؟ أليس من التعسف والضيم أن يجبر الناقد النص على تفجير مكنوناته، إرضاء لسيطرة أيديولوجية مبيتة؟ كيف تستقيم العملية النقدية في كنف التسلط وتحريف الألفاظ، وإخضاعها إلى أنساق فكرية، وتصورات وهمية؟ لِم ينزع الناقد إلى جذب ما يراه مناسبا لتوجهه الفكري، ويقطع العناصر التي يراها معرقلة لهذا الشد والجذب؟ لِم لا يقبل الناقد الحقيقة الأدبية عارية كما هي في النص، وإن اصطدمت بقناعته الشخصية؟ ألا يمكن أن يقرأ النص بمنأى عن اعتراض تدفقه - دلاليا - كالماء الصافي الرقراق؟

أسئلة قد تبدو في نظر بعض النقاد تكلفا، لكنها فيما أظن قمينة بتعرية حقيقة الخواء والضياع التي تحيا فيها بعض الممارسات النقدية الحديثة.

ولا ريب في أن مـا يشكل جـوهر النص وبنيـتـه هو النسـيج اللغـوي المتكون من الدوال والمدلولات، إنه إنتاج أدبي يعبر عن حالة نفسية، وإنسانية، وكل محاولة للسيطرة على مكوناته هو عدول عن المسار الحقيقي للقراءة النقدية المستنيرة، ذلك أن التشريع للقمع، والاضطهاد في قراءة النص الأدبي مخالف لماهية النقد بوصفه معايشة وجدانية، ومخالطة نفسية، مبعثها الألفة، ومحركها الأنس، حيث إن اللطف في تعامل الناقد مع النص يزيل مهابته، ويخفف من وقاره، والقهر يضيع المودة بينهما، وأغلب الظن أن الاستئناس إلى الخطاب وملاينته سيكشفان عن حجاب سترته، وبالتالي يطمئن الناقد، ويحصل في قلبه نور وأريحية، ويستخفه الطرب لبلوغه موضع الدفين، وهكذا يمارس الناقد حضورا نقديا: «بدلا من إنفاق الفكر في (...) اقتضاب النصوص والكلمات من سياقاتها وإذلالها تلذذا بهذا القمع»[٣١].

وإذا أنعمنا النظر في الإطار الفلسفي لمفهوم العنف والقهر، وكل أساليب الممارسة الجبرية على النص، نلفي أنه بدأ مع المنهج البنيوي، ونما وترعرع، ونضج في أحضان النقد التفكيكي، وهذا ما عبر عنه روبرت شولز قائلا: «إن فكرة وضع اللغة للشعر فوق جهاز الشد rack وإرغامه على الإفضاء بأسراره أو ما هو أسوأ، على الاعتراف الكاذب، كانت مثار رعب جزء كبير من العالم الأدبي، وقد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به البنيويون فظيعة بما فيه الكفاية»[٣٢].

يشير شولز في النص السابق إلى أساليب القمع المتبعة في استنطاق النص الأدبي، قصد استكناه حقائقه ومدلولاته، وهو قهر غير مستساغ نقديا، لأنه لا يفضي إلى موطن الأسرار، بل يشيع الاستبداد ليعم الفساد النقدي، وهذا ما انتهى إليه النقد الأدبي عند البنيويين، والتفكيكيين من فظاعة الاستنطاق، ورعب الاختراق. فلقد خيل إلى غير قليل من الدارسين أن انتزاع أسرار النص يتم عبر قنوات العنف الذي يرونه مشروعا من أوجه أبرزها: لغة النص الأدبي المتحررة. والمفتوحة على لا نهائية الدلالة، ومن سبل قمع النص الأدبي إخضاعه إلى انسجام عقلاني، نتيجة لطبيعة النص اللاعقلانية غير النسقية، وغير المنسجمة، مما يسمح للقارئ بأن يستبد بالنص كما يشاء، بحجة الحق المشروع في القراءة.

إن المتأمل في هذه المسوغات التي يقدمها أقطاب القراءة المغرضة، يجد أنها تفتقد السند الوثيق، وهي حجج غير مقنعة، بيان ذلك أن النص المفتوح لا يعني الانسلاخ من الكيان الروحي المتكامل للإنسان، فالنص ذو نزعة إنسانية تتجاوز حدود الأنساق الفكرية، وينبغي ألا نتجاهل أن ممارسة العنف على النص، رغبة في إخضاعه إلى انسجام عقلاني، تؤدي إلى تغييب خصائصه الأسلوبية، ثم ما علاقة الانسجام العقلاني بالنص الأدبي؟

فهذه الرؤية النقدية التي يطرحها دعاة التقويض محوجة إلى مزيد من التصويب والمراجعة، إذ المعنى ليس مفهوما ذهنيا، أو نسقا عقليا مجردا، إنما هو عملية شائكة ومعقدة، تؤسسها

مجموعة من المكونات الذاتية والموضوعية، كما أن التذرع بإخضاع النص لانسجام عقلاني هو تعبير عن الانصراف عن مشقة الكشف النقدي، فضلا عن غموض مفهوم حاجة القارئ المشروعة في الفهم، ذلك أن هذه الحاجة مشروعة ووجيهة، ما لم تتجاوز حدود الحرية المتاحة للقارئ، بيد أن حجة السلطة المطلقة في القراءة التي يمنحها نقاد التفكيكية لا تخضع لرقابة النص، ولا تعبأ بإطاره التاريخي والحضاري، ولعل ما يسوغ هذه الحرية المطلقة المتاحة للقارئ في ممارسة ما يراه مناسبا من أساليب الاضطهاد، لدرجة تتيح له إعادة تشكيل إنتاج النص، وتشكيله وفق قالب قد لا ينسجم مع مقاصد المبدع، وفحوى النص ونسيجه اللغوي، هو التمسك برمزية اللغة، وهو تمسك ينبغي أن يفهم فهما نابعا من وحي حقيقة المعالجة التأويلية الساعية إلى إضاءة النص، وكشف أبعاده السرية، وذلك بتجاوز الخطاب العادي والإبلاغ المألوف إلى فضاء الخطاب الفني، فالتمرد على النص التقريري. والانعتاق من الشائع الجاهز، هو مكمن المساءلة النقدية الناجحة، ومبعث الاستواء المنهجي في مقاربة النص الأدبي. أما ما يطرحه التفكيكيون عادة من فكرة عدم رضا أي قارئ في نهاية المطاف عن قراءته، ليجدوا منفذا للقول بنسبية القراءة، هو طرح يجانب الصواب انطلاقا من ضرورة التمييز بين الحقيقة الأدبية التي تحكمها الطبيعة اللغوية، والكثافة الأسلوبية، وهي حقيقة تعبر عن فيض تلقائي لمشاعر قوية لا تخضع إلا إلى منطق المقاربة النقدية، خلافا للحقيقة العلمية الموضوعية، ومن ثم لا يمكن لأي قارئ مهما توسل بإجراءات منهجية صارمة أن ينتهي إلى حالة شعورية مطمئنة هادئة في قراءته لأي نص أدبي، وبالتالي فالقراءة الأدبية نسبية مهما كانت طبيعة الوسائل المتبعة في التعامل مع النص.

ب - الأيديولوجيا بوصفها إفرازا ذهنيا لمضامين القراءة المغرضة

لا نبالغ إذا قلنا: إن من أبرز الآليات التي تتذرع بها القراءة المغرضة، هي الأيديولوجيا باعتبارها وسيلة لاستغلال النص في بث الأفكار والمعتقدات، وتوظيفها في خدمة أغراض غير معلنة. فما حدود هذا التأثير الأيديولوجي؟ وكيف يمكن أن تتحقق موضوعية الممارسة التأويلية في حضور المعتقدات، وسيطرة الاتجاهات الفكرية؟ وهل الالتفات إلى الرؤى القبلية والمرجعيات الجاهزة في تأويل النص الأدبي يمكن أن يحجب عنا جماليات النص؟ وهل الأيديولوجيا تسعى إلى تمديد متاهات النص عوضا عن تبديدها؟ ألا يمكن اعتبار ممارسة الخطاب الأيديولوجي في قراءة النص سعيا إلى تضييق حدود التحليل الموضوعي، والعلمي للنص؟

ولا مراء في أن لكل قراءة موجهات واعية، وغير واعية توجه فكر الناقد، بيد أن الذي يحدث في القراءة المغرضة هو اتساع فضاء التوجه الأيديولوجي على حساب التحليل الجمالي للنص الأدبي، وسيطرة الافتراضات والتخمينات، وهذا لا يعني بحال أن يتجرد الناقد من موقفه من النص المقروء، والقول بأن كل عمل أدبي ينطوي على موقف، قول محوج إلى بيان، وشهامة خاطر.

ومن المسلم به في مجال الدراسة الأدبية أن النصوص تختلف باختلاف درجة جماليتها، ومستوى مبدعيها، وفي اعتقادي أن الآثار الأدبية الخالدة التي حازت قصب السبق، وسعة الذرع، ورسوخ القدم، هي النصوص التي تتسم برؤية فنية، وجمالية عالية، وبعبارة أكثر بيانا، فإن مبدع النص يتخذ موقفا من الحياة، أو فلسفة معينة تجاه ظاهرة من ظواهر الوجود الإنساني، وهذا يختلف اختلافا جوهريا عن الموقف الأيديولوجي للخطاب السياسي، وهنا ينبغي التمييز بين موقفين متمايزين:

١- موقف النص المفعم برؤى فنية وكونية، وهذا موقف مناسب لناقد حكيم يمتلك ناصية النقد العميق، ومقتضيات القراءة الكاشفة عن أسرار النص.

٢- موقف النص الذي يستمد وجوده من خارج حقل الدراسة الأدبية، كالخطاب الذي يستبطن خلفية فكرية، أو نسقا من التصورات الأيديولوجية، وكأن النص إنما وجد ليعبر عن هذه الشواغل الطبقية، وفي هذه الحال يستوجب هذا النمط من الخطاب ناقدا متمرسا على تصيّد تناقضات النص، وأخطائه، وبالتالي ينحصر دوره في اختيار جوانب من النص لأهداف مضمرة، أو معلنة، والسكوت عن جوانب أخرى، لأنها لا تخدم ما يسعى إلى تجسيده فكريا، وعن كل اختيار تترتب مواقف ونتائج.

ولسنا هنا في حاجة إلى إعادة التذكير بما حققته معلقات الشعر الجاهلي من تفرد فني وجمالي، ولعل من دلائل هذا التميز الفني، والتاريخي، والإنساني، هو حجم ما أنجز من قراءات أسلوبية معاصرة، وتحليلات موضوعية مثيرة للجدل والنقاش، ولا نعتقد أن هذا الكم الهائل من الدراسات النقدية المعاصرة، إنما جاء ليكشف عن توجهات شعراء الجاهلية، صحيح أن المعلقات هي صورة حية ناطقة لرؤية الشاعر الجاهلي للحياة والموت، ومختلف القيم الإنسانية، والأخلاقية، ولكن هذه القيم تعبر عن مواقف فلسفية بعيدة عن دوائر المواقف السياسية المعروفة، مما حدا ببعض النقاد القدماء والمعاصرين إلى إعادة قراءة هذا النص الحي قراءات متعددة مستوحاة من فضاء الإطار التاريخي والاجتماعي الذي احتضن هذا المتن الرائع.

وفي ضوء الإشارات السابقة، يحتاج الموقف إلى مناقشة هادئة معتدلة، بعيدة عن المبالغة في الوصف، أو الإغراق في التعميم.

ولا شك في أن معضلة النقد الأيديولوجي من المعضلات التي أثارت سجالا كبيرا بلغ في بعض الأحيان مبلغا عقيما، ولعل مبعث هذه الإثارة هو مناقشة الموضوع وفق مذاهب، واتجاهات فكرية متضاربة تخفي حقيقة النوازع التي توجه هذه المناقشات، وإذا نظرنا نظرة حصيفة إلى حقيقة هذا الصراع ألفيناه لا يخرج عن موقفين: موقف يرى أن التأويل الأيديولوجي أداة للتفسير السياسي للنص الأدبي بحجة أن أي عمل أدبي يتضمن موقفا ما، وهذا ما ينفي فكرة وجود العقلية المحايدة، ومن ثم فإن تعدد مواقف الأدباء يعكس تعدد

انتماءاتهم الاجتماعية، والفكرية والمذهبية، وهذا الموقف يستند إلى المقاربة الماركسية في القراءة النقدية، من دون أن يعلن أصحابها بوضوح عن هذه المرجعية الفكرية الموجهة له، ويكتفى غالبا بتقديم مسوغات، كانتفاء البراءة الفكرية، والحياد النصي وهْم أيديولوجي، والبكارة العقلية ضرب من المستحيل... إلخ.

والموقف الثاني، يرى أن التأويل الأيديولوجي وسيلة من وسائل إضاعة المعنى، وهو توسل خارج الممارسة النقدية، لارتباطه بأنساق غير نصية، في حين أن النص بنية مغلقة مكتفية بذاتها، وانفتاح النص على المفاهيم والتصورات الذهنية المجردة، هو انفتاح غير منهجي ينأى عن دائرة المعرفة الموضوعية الرصينة، وهو في الوقت ذاته محاصرة للتحليل اللغوي للنص، وحجج دعاة الموقف اللغوي كثيرة، أبرزها: طبيعة النص اللغوية التي تحددها الدوال والمدلولات، ومقاصد العملية النقدية التي تطمح إلى كشف أسرار تفرد النص الأدبي، ومكامن الإبداع فيه وغيرها.

والحقيقة أن الفوضى التي خيمت على الحقل التداولي النقدي المعاصر تعد عائقا واضحا في استجلاء جوهر الصراع الدائر بين عاشق مغرم بالأيديولوجيا في قراءة النص الأدبي لأهداف مضمرة أحيانا، ومعلنة في أحايين أخرى، وبين متشبث بحرمة النص الأدبي، وقيمه الفنية الثابتة، وعلى أي حال، يجب في هذا المقام استبعاد التعصب الفكري لاستجلاء حقيقة هذه المعضلة.

ويرتكز موقف دعاة ملازمة الأيديولوجيا للأدب عموما، على حجة تداخل النص مع الفكر تداخلا مشروعا لا يؤدي إلى التباعد، وهذا ما أشار إليه مسلك ميمون في سياق مناقشته لإشكالية الأدب، والنقد بقوله: «فنحن نصر على تزاوج الأدب والأدلوجة، ونبارك علاقتهما، على أساس أنها أمر لا مناص منه في حكم العضوية الإبداعية وشرعيتها، التي تعلي تلاحم النص والفكر تلاحما عضويا تجانسيا، لا يتأبى على التذوق والفهم، ولا يثير الإحساس بالانفصام والتنافر» (٢٣).

ومن الواضح أن الباحث مسلك ميمون يعطي مشروعية تمازج الأدب بالأيديولوجيا من غير أدنى توضيح لآليات هذا التمازج، أو وسائله، ولعل الفصل بينهما هو الذي يكسب الممارسة النقدية انسجاما وتجانسا، ذلك أن العلاقة التي يقيمها الباحث لا تستقيم، نظرا إلى التباين الشديد بين هذين المجالين المعرفيين، فأحدهما ألصق بالتعبير عن المشاعر الإنسانية، والآخر - بوصفه منهجا فكريا - أنسب إلى عالم التصورات الذهنية المجردة. ولعل من أكثر الباحثين اهتماما بالأيديولوجيا ما نجده في آراء الباحث العربي القدير كمال أبو ديب في معرض تعليقه على ميشيل فوكو قائلا: «فإنني سأقترح أنه يجلو حقيقة باهرة: هي أنه حتى الهواء الذي نتنشقه في نشاطنا البيولوجي الصرف مشبع بالأيديولوجيا» (٢٤).

لا يخفى ما في هذا الاقتراح من مبالغة تنبئ عن ولع غير مستساغ بالصراع الفكري، وتوحي بإطلاق العنان لإقحام الأيديولوجيا في الوجود الكوني، وهو إقحام يؤكد رغبة جامحة في تسييس كل ما يحيط بالإنسان، على الرغم من أن هذه الممارسة البيولوجية من ضروريات بقاء الكائن الحي، بل إن الباحث يذهب إلى اعتبار اللغة وسط التجربة الأيديولوجية، حيث يرى أن: «اللغة هي المتجسد الأول للأيديولوجيا بين أشكال النشاط الإنساني المختلفة»[٢٥].

ولو دققنا النظر لوجدنا أن كمال أبو ديب يطرح طرحا مخالفا لما استقر عند كثير من الدارسين في الحقل النقدي المعاصر، فكيف استقام له أن يضفي على اللغة وظيفة أيديولوجية؟ أليست اللغة، بالدرجة الأولى، وسيلة للتواصل الإنساني؟ ومن ثم ألا يمكن اعتبار اللغة أداة للتعبير عن هذا الدفق الشعوري والإنساني؟

إن الاستعانة بالتراث الإنساني العالمي تبين أن اللغة عند كل الشعوب هي الوعاء الحامل لتراثها المادي والمعنوي، ولعل من أقدس وظائف هذه اللغة أنها منفذ للانفتاح الثقافي، والتمازج الروحي والفكري، فهي نافذة للحوار الحضاري بين الأمم والحضارات، ونعتقد أن الطرح الذي يقدمه الباحث للأيديولوجيا لا يخرج عن المفهوم الماركسي الذي يعتبر الأيديولوجيا منهجا فكريا نابعا من علاقات اقتصادية معينة في مجتمع ما قد ترتبط بمصالح طبقة أو جماعة ما، وقد ترتب على المفهوم السابق للغة عند الباحث أن تتحول العملية النقدية إلى أيديولوجيا، إذ يرى أن: «الفعل النقدي في جوهره فعل أيديولوجي، وكل نقد يصدر عن أيديولوجيا متشكلة (...). إن النقد يتضمن موقفا، أي أن ثمة «موقفا نقديا»، وكل موقف نقدي هو تحديدا تمثل للعالم القائم، واستجابة له أيديولوجيّا ومن هذا المنظور، فإن الموقف اللانقدي المطلق، أي قبول العالم كما هو، هو وحده موقف غير أيديولوجي»[٢٦].

فاللغة هي فضاء تحقق الأيديولوجيا، والنقد ممارسة أيديولوجية، كما يزعم الباحث، ولكن هذه التعريفات مضللة فضفاضة، بيان ذلك أن الممارسة النقدية بالفعل تقوم على اتخاذ موقف من النص المقروء، ولكنه موقف نقدي، وليس موقفا سياسيا، حيث إن الموقف النقدي ينبغي أن ينبثق من الحكم على النص من المنظور الجمالي والفني، ثم إن مشروعية الموقف تنبع من رؤية نقدية إزاء نص يحمل في طياته رؤية المبدع ومقاصده، ولست أدري كيف تكون الاستجابة النقدية للعالم أيديولوجية؟ فإذا كان العالم المراد نقده هو عالم النص فلا أعتقد أن أي موقف مهما كانت طبيعته لا يكون نقديا، أما إذا قصد الباحث من كلمة «العالم» العالَم الخارجي، فالممارسة النقدية تحكمها حدود العالم النصي المنضبط على إيقاع مستوياته الأسلوبية، فالنقد يتعامل مع النص بوصفه مجسدا لهذا الإطار الخارجي. وفي ظل هذا الاضطراب المصطلحي يقر الباحث بعدم وجود موقف نقدي صاف من الأيديولوجيا، إذ يرى أنه: «ليس ثمة مفهوم نقدي مؤسس واحد في تاريخ النقد نقي من الأيديولوجيا»[٢٧].

إن مفهوم الأيديولوجيا كما يُطرح في هذا السياق هو مفهوم قاصر عن ملامسة الحقيقة النقدية من أوجه:

أولها: أن المفاهيم النقدية في النقد العربي القديم - مثلا - كانت تقوم على الاستحسان والاستهجان، وهي مفاهيم قيمية تراعى فيها إجادة الصنعة، ورداءة السبك، ولا أعتقد أن مصطلحات القدماء النقدية في القرون السابقة كانت تصدر عن هذا المفهوم المترجرج للأيديولوجيا.

ثانيها: إن التشكيل الجمالي هو المعول عليه في فهم النص عند بعض القدماء.

ثالثها: الصفاء النقدي، أو النقاء التأويلي هو من التصورات الفكرية في الممارسة التأويلية التي تتخذ حجة عند كثير من الباحثين، لإعطاء شرعية لبعض الاتجاهات الفكرية المعاصرة، بغية تحجيم وزن العناصر الفنية في النص على حساب توجهات فكرية مضمرة.

رابعها: هناك الكثير - كما هو معلوم في الدراسات النقدية القديمة - من الأحكام النقدية مما يخرج عن الاعتقادات الضيقة، وأقرب إلى التوجه الفني الخالص، ثم إن التعميم مطية الزلل في العلوم الإنسانية، فلا يعقل أن يجزم الباحث بخلو حكم نقدي واحد في تاريخ النقد من أثر التوجه الفكري، وهذا حكم محوج إلى استقراء دقيق للتاريخ النقدي.

ومن الظلم أن نتجاهل القيمة الفنية والجمالية للنص، ذلك أنها هي محك المبارزة الفنية بين المبدعين، ولا أعتقد أن المتنبي ملأ الدنيا، وشغل الناس، لأنه كان يصدر في بعض شعره من توجه أيديولوجي بالمفهوم الذي يقدمه بعض دعاة الحداثة، وهذا لا يعني أن المتنبي لم يكن يعبر عن هموم بيئته، بل إن غزارة الدراسات النقدية التي رمت إلى كشف سر تفرده، إنما مبعثها امتلاكه لناصية الفن الجمالي، والناقد الحصيف هو القادر على تمثل هذه القيم الفنية بعد نقدها، ومحاورتها، وبعبارة أكثر إنارة، فإن النص الأدبي تحكمه معايير نقدية نابعة من صلبه، وممارسة النقد من هذا المنظور ينبغي أن تبقى رهينة رصد عملية الإفراز الدلالي للنص، ومتابعة منعرجاته، وتضاريسه، وكل محاولة للربط بين القيم الفنية والقيم الأيديولوجية، إنما هي ربط غير مشروع، بخلاف ما يراه كمال أبو ديب حين يزعم أن الفن الذي ينفي الأيديولوجيا هو أيضا أيديولوجي، إذ يقول: «أما حين يفترض الناقد أن للعمل قيمة أدبية، لكنه خال من القيمة أيديولوجيًا، فإن حكمه لا يكشف خصيصة في العمل الأدبي، بل يكشف خصيصة في فكر الناقد نفسه، هي خصيصة أيديولوجية صرف»[٢٨].

إن عملية التقويم النقدي ليست عملية أيديولوجية، ودليل ذلك أن النصوص الأدبية الخالدة في مختلف الحضارات الإنسانية، إنما بقيت حية متدفقة بالحيوية، لا لكونها تحمل قيما أيديولوجية، ولو كان الأمر كذلك، لقبرت معلقات الشعر الجاهلي، ودفنت ونبت الربيع على دمنتها، وهي آية الشعر عند عرب الجاهلية، وإنما الذي يعطي سر خلود الآثار الأدبية الراقية هو قيمها الفنية الخالدة المتجددة بتجدد قرائها، وتعدد قراءتها، ثم هل كل الأعمال الأدبية

تحمل قيما أيديولوجية؟ وهل معظم الشعر العربي القديم شُكل على نحو يستجيب لهذه النزوات الفكرية المزعومة؟ وهل الحكم النقدي هو حكم أيديولوجي؟ ثم أليس من التعسف اعتبار الأحكام النقدية الرصينة الطامحة إلى كشف قيم النص الأدبية من الأحكام الفكرية؟ ثم لِمَ هذه الملازمة غير المشروعة بين ما هو فني، وما هو أيديولوجي؟ ولِمَ يُقذف زورا كل ناقد لم يظفر بحاجته من القيم الأيديولوجية في النص بأنه - بتوجه أيديولوجي - يصرف النظر عن موضع القيم الفكرية؟

والحق أن تقويم الأعمال الأدبية هو عملية نقدية صرف، لا تشوبها النزعات الفكرية، والنزوات المذهبية، وأغلب الظن أن عشاق الأيديولوجيا في مقاربة النص الأدبي يستلهمون هذا العشق من نسق فكري محكوم على نحو مبالغ فيه بقوى طبقية، وهذا ما يفسر ربطهم قراءة النص بالعنف الذي يمارس على النص السلطوي، وبعبارة أخرى، فإن وظيفة النقد كما يرونها هي رد فعل على نص تكون ضمن أفق سلطوي، ويأتي النقد الطبقي لإزاحة هذا التوجه السلطوي، وهذا ما أشار إليه كمال أبوديب بقوله: «فكل تقويم، في حدود المعرفة المنهجية القائمة الآن، يصدر عن أيديولوجيا متشكلة ويتضمنها، ولأنه كذلك حين نقوم بتقويم عمل أدبي، هو كذلك تشكيل أيديولوجي، نكون في موضع من يعارض أيديولوجيا بأيديولوجيا أخرى... لن تحل مشكلة القيمة إلا حين يستطيع النقد أن يفرغ فعل التقويم من كل محتوى أيديولوجي إذا كان ذلك ممكنا»(٣٦).

ومن الخير أن نحترز، لأن التعميم مزلة الأقدام، كما هي الحال في كلام كمال أبوديب، ذلك أنه من الخطأ الجسيم، اعتبار كل تقويم صادر عن الأيديولوجيا، حيث إن الوظيفة النقدية ليست وظيفة فكرية متشكلة، والذي نحرص عليه في هذا السياق هو الإلحاح على ضرورة التمييز بين النقد الفني المفرغ من المحتويات المذهبية، وهذا النقد الأصيل هو الذي يسعى إلى كشف حقائق النص الفنية، وقد جرى تشكيله وفق حدود النص، ومعطياته اللغوية، وبين النقد الأيديولوجي الذي يتعامل مع النص بوصفه خطابا سياسيا، ومن ثم ليس نقدا بالمفهوم الأدبي، وإنما هو معارضة أيديولوجية لنص أدبي له مواصفات خاصة على نحو يُخيّل لأصحابه أنه يمثل طرف المعارضة.

إن مفهوم النقد كما تطرحه المقاربة الماركسية لا يستجيب لحقيقة النقد، وماهيته، فالنقد هو وسيلة التنقير، والبحث الدؤوب عما سكت عنه النص، لأن اللغة كما هو شائع في الدراسات التأويلية فضاء الوظيفة النقدية، وهي مساحة صيغت صياغة لغوية غير مشحونة بالتصورات، والأفكار والمفاهيم المجردة، والنص الذي يولد في رحم السيطرة الطبقية في مرحلة تاريخية ما، إنما هو أقرب إلى النص السياسي الذي يحمل قيمة تاريخية تسجيلية على حساب المستوى الفني والجمالي، كالشعر الذي يُسخر للتوجه العقدي (شعر الخوارج، الشيعة،

والصعاليك مثلا) في العصر الأموي، وأكبر الظن أن هذا الضرب من الشعر، هو الشعر المشحون بالصراعات المذهبية والفكرية، وهو لون من الصياغة الأدبية المتشكلة أيديولوجيا، والذي يستوجب نقدا أيديولوجيا ليكشف عن حقيقة الصراع المذهبي. ومن ثم، فإنه يفرغ من محتوياته القيمية، لارتباط المادة المنقودة بنص خال من كل فيض تلقائي لمشاعر المبدع، وأحاسيسه، وهكذا يترتب عن هذا الخلو الشعوري خلوا نقديا، وهذا ما يفسر انحسار هذا النمط من الشعر في حقبة تاريخية معينة إبداعا ونقدا، ولا يحمل في ذاته إمكانات الخلود الفني عدا التسجيل التاريخي، والوثائقي، لأنه من إفرازات الأيديولوجيا كما تطرح في النظرية الماركسية، وممارستها، وهذا المضمون الأيديولوجي حاضر في جميع حقب التفكير البشري، وبالتالي يحيد بالنقد عن مساره المشروع إلى مسارات تحكمها السيطرة على النص، وهذه هي وظيفة النقد من منظور ماركسي صرف، حيث إن «وظيفة النقد هي أن يفصح عن وهمية النص، عن لا حقيقيته، لأن النص بهذه اللاحقيقية واللاواقعية فحسب يملك شيئين: سر امتيازه، وسر تجسيده للأيديولوجيا المسيطرة، أو انفجاراته الداخلية التي تتمرد على سلطة الأيديولوجيا المسيطرة، وتسعى إلى تفجيرها ونسفها»[٢٠].

تلك هي وظيفة النقد التي تسعى إلى تفجير النص من الداخل بوصفه سلطة أيديولوجية، فالسلطة النقدية في هذا المقام معارضة لسلطة النص الأيديولوجية، ومن ثم، فإن النقد في هذا السياق مشغول بشواغل فكرية.

وفي مقابل موقف دعاة التشبث بالأيديولوجيا في التعامل النقدي مع النص الأدبي، يرى فريق من النقاد أن المعول عليه في فهم النص، إنما لغته وصياغته الجمالية. وإذا كانت القراءة الفكرية لا تلتفت إلى معاني النص، ولا تطمح إلى كشف مراميه ومقاصده، فإن الممارسة التأويلية تركن إلى الاحتماء بلغة النص، هروبا من حالة الكمون إلى حالة التفعيل، والتحقق العملي، وهذا ما ترفضه المقاربة التفكيكية، إذ: «ليس التأويل جلاء معنى، وإنما هو ميدان صراع، التأويل سلاح لممارسة القهر على الكلام، إنه لذلك لا يفضي إلى علم، وإنما هو أداة في يد الأيديولوجيا»[٢١].

وهذا تعبير جلي، ودعوة صريحة من فوكو، الذي لا يرى أن العلامة اللغوية ليست بريئة مفرغة من آثار التأويل، بمعنى أن فضاء الممارسة التأويلية ليس المعنى، وإنما ميدان المبارزة الفكرية والمذهبية.

والتأويل هو وسيلة المنافسة، والصراع الفكري، وبالتالي فالتأويل ليس فن الفهم، أو قواعد تفسير النص الأدبي، واللافت للنظر أن فوكو يطرح مفهوما مخالفا لما هو مألوف في الحقل النقدي المعاصر، ذلك أن المصادر التاريخية تقر بأن التأويل هو فن الفهم، غير أنه يرى فيه وسيلة لقمع النص وقهره، لينطق بما يتلاءم وتوجهات الناقد الفكرية، إذن هو آلة النسق الفكري الذي يسعى إلى انتزاع اعتراف كاذب من كلمات النص بالقوة والاغتصاب.

ومحصلة هذا الاغتصاب الأيديولوجي اختفاء معاني النص وراء القهر الممارس على الخطاب الأدبي لكي: «يتحول فعل العنف الذي يمارسه التأويل على الخطاب إلى قهر النص على أن ينطق بما يريد التأويل، وما يتفق مع رؤية المؤول وأيديولوجيته، وتحويل النص إلى انعكاس لآراء المؤول القَبلية والبرهنة عليها»[٣٢].

إن المنظور النقدي الذي ينطلـق منه فوكو لا يعتبر التأويـل علما لقواعد الفهم، والتفسير - كما أسلفنا - وأغلب الظن أن هذا التحويل لمعاني البناء اللغوي لمقاصد القارئ، واستثمارها في الإسقاط الذهني الذي تحركه نزوات الناقد ورغباته، يبعث على التساؤلات الآتية: هل المعرفة العقلية أسبق أم النص الأدبي؟ وهل التحليل اللغوي، قَصْد فهم النص في تجلياته التعبيرية المختلفة، يعد هامشيا أمام أسبقية القراءة الأيديولوجية؟ وهل الممارسة التأويلية هي بحث عن الفهم المغرض القائم على التحيز للأيديولوجيا، والمفهومات السابقة؟ وهل العمل الذهني المجرد هو منهج القراءة المغرضة؟ وهل الغاية المفصلية للمقاربة التأويلية للنص هي فهم النص بصورة أكثر وضوحا وجلاء أم الإيغال في عتماته ومداخله الضيقة؟ وأخيرا هل النص تشكيل أيديولوجي صرف؟

ومع وقفة واعية مسؤولة لهذه التساؤلات تبين بجلاء أن معضلة القراءة الأيديولوجية محوجة إلى قدر من الأناة والروية، ولطف خاطر في مناقشتها، بيان ذلك أن فلسفة دعاة الأيديولوجيا في قراءة النص الأدبي تسعى إلى تغييب مكوناته من خلال الاستعانة بوسائل خارج النص، وليست نابعة من ذاته، وإنما هي مقحمة عليه، رغبة في السيطرة والتحكم في الألفاظ والكلمات، تسلط مرده الاعتقاد السائد أن فهم النص الأدبي ذو طبيعة ذهنية عقلية سابقة على النص، بغية تحقيق أغراض ليست من مقاصد القراءة النقدية الجادة، وتعتبر فكرة تسخير التأويل بوصفه سلاحا للأيديولوجيا من أبرز ركائز التفكير النظري لدعاة القراءة الذهنية، ومن مقتضيات القراءة المغرضة تحقيق المنفعة من خلال ترسيخ مفهوم الغرض، إذ «تعود الفكر الغربي أن ينظر إلى الفهم باعتباره أداة. ولكل أداة غرض، تعودنا أن نقرن فكرة الفهم بفكرة الاستغلال وتحقيق ما نشاء من الأغراض، أو تعودنا أن ننظر إلى الفهم من خلال ما يشبه القسر أو «الحكم» الذي نصدره على الأشياء»[٣٣].

ومقتضى ظاهر كلام مصطفى ناصف أن فلسفة التحكم في النص الأدبي، ملاكها الرغبة في استغلال ما هو خارجي عن النص، وتوظيفه لخدمة منفعية، وهذا التوظيف الأيديولوجي من سمات الحداثة الغربية التي: «تتحكم في السؤال، وتتحكم في تحديد ما تنفي، وتتحكم في توجيه التأويل»[٣٤].

إن فلسفة التحكم في النفي والإثبات، إرضاء لتوجيه أيديولوجي محدود، تؤدي إلى خرق قواعد الممارسة التأويلية الأصيلة، وانتهاك أخلاق المقاربة النقدية الرشيدة، حيث تُسخر

معاني النص، ودلالاته لغايات ذاتية ومقاصد شخصية. ولعل هذا التسخير الفكري يتنافى مع جوهر النصوص الأدبية الراقية، ذلك أن: «كل نص عظيم يتجافى عن المشارب والنزعات الانعكاسية الضيقة. كل نص عظيم يتحدى إطار التاريخ أو يقاومه»[٢٥].

لا أحد يجرؤ حتى الآن على الادعاء بأن النصوص الأدبية الخالدة إنما خلدت فنيا لمواقفها الأيديولوجية، أو توجهاتها الفكرية كما ذكرنا سابقا، وإنما كثافة النص الأسلوبية، وطاقاته التعبيرية، هي ملمح من ملامح البقاء الفني، بل هي التي تعطي شرعية تجاوز الإطار الفكري الضيق إلى آفاق نقدية رحيبة، فالنص قد شكل من إشارات، ورموز حرة طليقة تأبى السر، وتنأى عن القهر، وترفض الانقياد، إنها تعشق الانعتاق والتمرد المستمر، ولعل هذا التحرر تسوغه طبيعة النص الفنية، والجمالية ومن ثم لا مجال للتسلط والتحكم، وتبقى العلامة اللغوية محافظة على بكارتها، وغير خاضعة إلى مساومة الاستنطاق القهري كما هو مسعى: «كل ذي نزعة يلتمس التأييد من الكلمات»[٢٦].

إن التماس التأييد من الكلمات - على حد تعبير - مصطفى ناصف - ينبغي ألا توجهه نزعات القمع والاضطهاد المسلط على النص، وإنما النصوص الرفيعة بحكم جماليتها تكشف حجاب سترتها لناقد لا يلتمس التأييد المذهبي، بقدر ما يتلمس مقاصد النص، وخفاياه الجمالية.

ويبدو من مراجعة تحليل آراء دعاة الموقف الأيديولوجي السابقة، وغيرها أنه لا فكاك من مناقشة بعض المسوغات التي يستند إليها عادة في التشريع للعنف في القراءة النقدية، وتوظيفها باعتبارها أداة في سلطة الأيديولوجيا تتصرف كيفما تشاء من غير وازع فني، أو رقابة أخلاقية تمنعها من أن تحيد، أو تتسيب عن ضوابط الممارسة التأويلية، ولعل من أبرز هذه المسوغات: صعوبة التخلص من الأفكار المسبقة، والمعتقدات والآراء الشخصية، وهي معضلة تنبع من طبيعة العلوم الإنسانية، ذلك أن المادة المنقودة هي مادة إنسانية تعكس عالما نفسيا ودلاليا الصق بالنفس البشرية، غير أن المعالجة الموضوعية للنص بالاستعانة بتجريب تقنيات المنهجية المعاصرة في العلوم التطبيقية العلمية، قمينة بأن تحد من حدود الذاتية إلى أقصى الحدود، استنادا إلى طبيعة العلامة اللغوية المحسوسة، ودقة الوسائل الإجرائية، والمنهجية في التحليل الأسلوبي للنص، فعلمية المقاربة، ومادية النص الأدبي تساعدان على تقصي السعي إلى توسيع فضاء الموضوعية في الممارسة النقدية، ولقد شاع في مجال الدراسات الأدبية - بحجة علمية الخطاب الأدبي، وعلمية منهج المقاربة - بأن الذاتية هي معوقات تعرقل رؤية النص في صفائه وبراءته وعذريته الأولى.ولكن: كيف نلح على حضور الموضوعية في مجال معرفي تسيطر عليه الذاتية إلى حد ما؟ أليس من التعسف الحديث عن أثر الذاتية في قراءة النص الأدبي، والذاتية جزء مكين في بنية النظام اللغوي للنص؟ ولسنا بحاجة إلى التذكير في هذا المقام بأن الأدب في بعض جوانبه تعبير عن عاطفة إنسانية.

ومع الإقرار بموضوعية المقاربة النقدية، ما ينبغي أن ننزلق وراء قولنا: إن الذاتية عنصر جوهري في البناء النصي، وهذا يعني أن الذاتية في التشكيل اللغوي أقل حضورا بكثير من الذاتية في القراءة النقدية، بل هي عنصر هامشي، بيد أن الأغراض الأيديولوجية المختلفة هي التي تعطي لحضورها سلطة مرجعية، بل مطلق القوة في التعامل مع النص.

وليس من ريب في أن العوامل الذاتية من مكونات النص المحورية، غير أن ما يمكن أن يعد علامة بارزة هو هامشية هذه العوامل الشخصية في القراءة النقدية، وشتان بين حضور بارز في عملية تشكيل النص، وحضور مسيطر بعد عملية التشكيل، بيان ذلك أنه لا يمكن لعاقل أن يجحد غياب الذاتية، سواء في بناء النص الأدبي أو في قراءته، ولكن الإشكال القائم هو: ما حدود هذا الحضور خاصة في أثناء القراءة النقدية؟ هل يُطلق العنان للناقد أن يتصرف تصرفا حرا في فضاء النص؟ ومن خوله هذه الحاكمية المطلقة ليحل محل المبدع؟ ألا يعد توظيف العناصر الذاتية في القراءة النقدية إقحاما غير مشروع؟

ولا نزاع في أن فعل القراءة هو عملية شائكة، ومعقدة تجسدها عوامل نصية وخارج نصية، وهذا يعني أن الجزء اليسير جدا من الذاتية يمكن أن يسهم في فهم النص، وتقويمه، وهذا الإسهام يجد مشروعيته من تاريخ النقد المعاصر، كما يقرر ذلك كبار منظري نظرية القراءة، حيث إن المفكر الألماني إيزر - وهو من مؤسسي نظرية التأثير الجمالي الألمانية - يرى أنه: «إذا كان المعنى يتقدم في شكل صورة، فإن الذات لا يمكن أبدا أن تختفي» [٣٧].

يقرر إيزر في هذا النص أن العنصر الذاتي عامل جوهري في حال بناء النص على الصور المهيِّجة للإحساس والخيال، ذلك أن ما يسوغ حضور الذات ههنا: هو طبيعة المعنى المجازي المقدم في شكل يستوجب فسح المجال للخيال، بيد أن النصوص الأدبية ليست على درجة واحدة من التعبير اللغوي، فكلما كان النص رفيعا موغلا في الصنعة الفنية، استوجب كبير عناء في فهمه، وهذا لا يعني انتزاع المعنى انتزاعا وفق هوى أو نزوة تصادف عقل المؤول، بل: «إن فهم الكلمات ضرب من التخمين النشيط، وليس في هذا عيب، ولكننا لا نتصور الكلمات غالبا كائنات مراوغة مثيرة للتساؤل، إلا إذا وجدنا عقبات يسيرة نسميها تكلفا، أو صنعة أو إغرابا» [٣٨].

إن طبيعة العملية النقدية افتراضية، كما يرى مصطفى ناصف، غير أن الافتراض والتخمين ههنا لا يجوز أن يُفهم في إطار الإسقاط المذهبي والعقائدي على النص، كما لا نستطيع أن نزعم أن القراءة النقدية بريئة براءة النص المقروء، فمبدع النص، وناقده، كلاهما يملكان موقفا، ولا يمكن عزل هذا الموقف عن الأفق الشخصي، ذلك أنه: «ليس ثم ذات عارية من موقف، وليس ثم تفهم يعرى من الموقف» [٣٩].

يحتاج رأي مصطفى ناصف إلى إضاءة، لما يلفه من غموض، وإجب التوضيح، صحيح أن النقاء التأويلي من التأثيرات الذاتية هو معضلة مستعصية على الحل، بيد أن من اللازم تحديد كلمة «موقف»، لأنها كلمة فضفاضة بالغة التعتيم والتضليل.

ولا نستطيع أن ننكر امتزاج مواقف المبدع والناقد بالذاتية، أو ما يمكن أن يسمى موقفا، مهما تحريا الموضوعية، والرقابة العقلية، وهذا ما لا نرى سبيلا إلى إنكاره، أو التنصل منه، لارتباطه بطبيعة النفس البشرية، خاصة في حقل معرفي من أبرز سماته العواطف والأحاسيس الإنسانية، غير أن اتخاذ موقف من النص المقروء، أو من مبدعه، لا يعني بحال من الأحوال المعارضة السياسية، وبهذا المفهوم الذي يميز القراءة المغرضة، يتحول النص إلى ميدان للصراع. فالقراءة ليست موقفا أيديولوجيا من النص الأدبي، والقارئ صاحب موقف بالمعنى الذي يؤدي إلى ممارسة تأويلية مثمرة فعالة، ومعايشة نفسية خصبة. إنها حالة من التسامي الروحي، والمعراج الصوفي في معانقة فضاء النص.

والواقع أن الادعاء بأن القراءة موقف، والقارئ صاحب موقف، هو رأي مضلل يخفي الكثير من الحقد الدفين إزاء النص، ولعل الملاذ الوحيد الذي يكشف حقيقة التوسل بالمواقف الأيديولوجية والنزعات المذهبية، هو قدرة المبدع على تشكيل النص تشكيلا فنيا يسد باب المواقف المتسلطة، فكلما كان المبدع أقدر على إجادة الصنعة الفنية والجمالية، تهاوت فرص الاعتداء على النص، وأكبر الظن أن حضور القراءة ذات المنزع الفكري والسياسي، يجد منفذا للتسلل إلى النصوص التي تعبر عن الظواهر الاجتماعية، كالمطالبة بحقوق الطبقات الكادحة في تصور الماركسيين، وهنا نتساءل: ألا يمكن أن يعبر المبدع عن مجتمعه تعبيرا صادقا من دون أن يُسخّر فنه تسخيرا تحكمه الشعارات، والنزعات الضيقة؟

إن قوة السبك، وإجادة الصنعة، وحسن التشكيل الجمالي، هي وسائل تمنع من بروز دواعي التوجه الفكري في التعامل مع النص الأدبي، وقد يصاغ الموقف الفكري صياغة جمالية من غير أثر لهذه النزعات المذهبية، ومن هنا لا يتحول النص إلى منبر للتأييد والمعارضة، حيث إن النص هو رؤية كونية لمعاناة البشرية، وفضاء تتلاقى فيه قيم الإنسانية، وهذا ما ترفضه القراءة الأيديولوجية، ذلك أن «الأيديولوجيا أكثر الأشياء ارتباطا بما يشبه المونولوج الفردي، يدعو إليه بعض الناس ابتغاء هزيمة الآخرين أو التنديد بهم»[٤٠].

ولعل الطابع المنغلق للأيديولوجيا بوصفها نسقا من الأفكار، والتصورات، والمعتقدات الضيقة أقرب إلى أنواع محددة بعينها من الخطاب، وكلما كان النص بالنزعات الأيديولوجية ألصق، كانت إمكانات التسلط عليه أكبر وأوفر، في حين أن النصوص الثرية المتجددة بإيحاءات النص وظلاله هي أنظمة لغوية مفتوحة على تعدد القراءات النقدية الجادة، على نحو يتيح للناقد اللبيب أن يسعى إلى التخفيف من قوة انتمائه المذهبي، ومن ثم يتفجر المعنى

من جوانب النص، وتنطق الدلالة من نواحيه، وتفيض المعاني من أقطاره، وربما كان النصيب الأوفر لحضور القراءة المغرضة هو مبتغى قراءة الخصومة، وهزيمة الآخرين، وقد عبر أحد الباحثين عن ماهية الأيديولوجيا المنغلقة قائلا: «والأيديولوجيا هي أنظمة مغلقة تقوم على أحكام مبتسرة ومسبقة، وإيمان نهائي، ولهذا فهي خطر على السلوك، وعلى الرغم من ذلك، فمسألة التحرر من الأيديولوجيا وهم، كما أن عملية نزع الطابع الأيديولوجي وهم أيديولوجي قائم في أساسه»[41].

ولا خلاف في أن سبب الانغلاق - الذي هو سمة مركزية في تكوين الأنظمة الأيديولوجية - يقوم على الاختزال والتعصب الذي يدعي الحقيقة المطلقة، بيد أن اللافت للنظر في نص ياكوب باريون أنه حدد الأيديولوجيا تحديدا نابعا من طبيعتها الانغلاقية، غير أنه يقر بصعوبة التحرر من أسر الأيديولوجيا، وهو انعتاق يراه الباحث مستحيلا، وهنا نتساءل: ألا يمكن أن يكون القدر من الأيديولوجيا شفافا بريئا؟ ألا يمكن للنقد أن يكون عقلانيا؟

ينبغي أن نميز بين أمرين في سياق الحديث عن مسألة التجرد من الأيديولوجيا في قراءة النص الأدبي، أولهما: أن العناصر الذاتية يمكن الحد من سلطتها في الممارسة النقدية بالتركيز على لغة النص بوصفها وسط التجربة التأويلية، وثانيهما: أن المعتقدات، والأنساق الفكرية له سلطة قوية خارج الخطاب الأدبي، ذلك أن الاقتناع الفكري مشروع في مقاربة نصوص سياسية، أو ذات منزع اجتماعي، ثم إن طبيعة الناقد النفسية لها عميق الأثر في توجيه النص، حيث إن القارئ المشحون شحنا بالصراعات المذهبية، والفكرية لا يمكن أن يرى النص الأدبي في فضاء من الوضوح والبراءة، والشفافية، فضلا عن أن النصوص العظيمة هي التي تستجيب لأساليب التناول اللغوي والأسلوبي، وتنأى عن المذاهب والمشارب والمعتقدات.

ومن المسلم به أن التقويم النقدي عملية مركبة تحكمها جملة من القواعد، والمعايير، والتقاليد الأدبية المكتسبة، بعضها ذاتي صرف، وبعضها الآخر موضوعي بحت، وبينهما تبرز حقيقة التناول النقدي المشروع، الذي يتحدد مصيره من تضافر ثلاثة عناصر هي:

- طبيعة النص الأدبي، وجنسه.
- المبادئ والتقاليد التي تشكل رؤية الناقد.
- تحديد أغراض القراءة وأهدافها.

إن مراعاة هذه العناصر الثلاثة، ووضعها في الحسبان كفيل بأن يرسم صورة واضحة المعالم، بينة القسمات قدر الإمكان، عن معضلة أثر التوجه الأيديولوجي في قراءة النص الأدبي، فتحديد نمط النص وطبيعته وجنسه سيساعد على تحديد مسار القراءة المطلوب، فإذا كانت مدونة النص تمتح من الخطاب السياسي والاجتماعي، فلا ريب أن القراءة ستكون تابعة له، وفرعا منه، أما في النصوص الأدبية (النثرية أو الشعرية) فالمسألة تختلف،

ذلك أن طبيعة المتن تفرض أسلوب المعالجة، وطريقة التناول، مراعاة لطبيعة النص اللغوية، والجمالية، وكذلك المرجعية الثقافية والخلفية الفكرية للناقد من العوامل المركزية في توجيه القراءة؛ فالناقد المشبع بهذه النزعات والمشارب والتصورات الفكرية أنسب أن يتحول إلى النقد السياسي، الذي يختلف ماهية وطبيعة عن النقد الأدبي، فضلا عن الغرض من القراءة الذي يحدده الناقد لنفسه في أول ملامسة للنص، فإذا كان الناقد مهووسا بالصراع الفكري لا ريب أنه سيسعى إلى انتزاع التأييد الفكري من كلمات النص، من خلال القمع والقهر والاغتصاب، كما هو معهود في بعض المنهجيات النقدية المعاصرة، أما إذا حدد لنفسه أسمى غايات النقد، وهي الكشف عن البنية التعبيرية للنص، واستكناه خصائصه الجمالية، فلا نعتقد أنه يبقى حبيس نزعته، أو نزوته، وإنما يتحرر ناشدا الاستمتاع بمتعة مغامرة الكشف الفني، ولذة رحلة التنقير الجمالي.

فالقول بأن أي تفسير لا يخلو من الأيديولوجيا، وأنه لا وجود للقراءة البريئة، فيه مبالغة عليلة، بل إنه ينتحر على صدر القيم الإنسانية، والجوانب النفسية التي ترتفع عن كل العقائد، والأيديولوجيات، ومن الأمثلة البالغة الدلالة في هذا السياق أن بعض الظواهر الاجتماعية كظاهرة الفقر - مثلا - يمكن أن تعالج في نص شعري أو نثري من غير أن تصبغ بصيغة أيديولوجية معينة تسعى إلى حشرها في نطاق الصراع الطبقي الذي تعبر عنه المقاربة الماركسية، فتناول موضوع الفقر بوصفه ظاهرة اجتماعية من زاوية إنسانية أجدى، وأنسب لكشف حقيقة هذه العواطف الإنسانية والنفسية التي تحدد هذه الظاهرة، بيد أن كثيرا من دعاة الأيديولوجيا يلحون إلحاحا شديدا على تضمن كل الأعمال الأدبية نصيبا من الأيديولوجيا الخفية، أو المعلنة، غير أن المصادر التي بين أيدينا لا تعضد هذا الرأي، ولا تسنده، بل تفنده انطلاقا من نماذج شعرية، ونثرية في مختلف العصور الأدبية (الجاهلي - الإسلامي - الأموي - العباسي...)، ولا مجال في هذا المقام للخوض في هذا الميدان الرحب، إنما نكتفي ببعض الإشارات، والتنبيهات عساها أن تكون فاضلة عن الكفاية، ولعل أبرزها شعر المعلقات الذي يطرح تصورا لطبيعة الحياة، وماهية الإنسان، فهل الوقوف على الأطلال، والبكاء على الأحبة من الأيديولوجيا؟ ألا يمكن أن تقرأ هذه المقدمة الطللية قراءة تعكس رؤية الشاعر للطبيعة والقيم الإنسانية؟ وهل إغاثة الملهوف وقِرى الضيف، والدفاع عن القيم الاجتماعية من الأيديولوجيا؟ وهل هاجس الموت والرحيل الذي لازم شعراء المعلقات يرتد إلى الأيديولوجيا؟

إن الإقرار بأن كل النصوص الأدبية مشحونة بالأيديولوجيا ومشربة بها، قول فيه كثير من التبسيط الذي يتجاهل طبيعة الأدب باعتباره - بداهة - فعلا لغويا، وممارسة جمالية تطمح إلى تصوير القيم الإنسانية، وتجسيدها في قوالب فنية، وهذا ما تنبه إليه كثير من الدارسين

في أن: «نفضل في تفسير الأعمال الأدبية أساليب التناول التي تركز على القيم الأخلاقية والجوانب السيكولوجية (كتصوير العواطف الإنسانية الخالدة، واستخدام التورية الساخرة... إلخ)، حيث إن هذه القيم والجوانب ترتفع فوق العقائد والأيديولوجيات»[٤٢].

ولعل من الحجج التي يستند إليها دعاة التفسير الأيديولوجي هي: تأكيدهم انتفاء البكارة العقلية، والحياد النصي، وقد حاول بعضهم تجسيد هذه المقولة من خلال القصة المعاصرة التي تعد نموذجا مناسبا لتدعيم رؤاهم الفكرية، وكما هو معلوم فإن القصة، أو الرواية من الأجناس الأدبية التي ترتكز أساسا على وظيفة أيديولوجية محددة سلفا، لتجد قارئا جاهزا معدا مسبقا لفك رموز القصة، أو الرواية وفق بعض الترتيبات الضرورية التي يقرأ في ضوئها هذا النص القصصي، ولعل جنس الرواية أو القصة ألصق بالتفسير الأيديولوجي الماركسي، ذلك أنه شاع أن التعبير عن معاناة الإنسانية أقرب إلى التنظيم الاجتماعي في أبعاده السياسية والاقتصادية والثقافية، وهذا ما يجعل مفهوم الأيديولوجيا يكتسب معناه السائد من النظرية الماركسية، وممارستها، في حين نجد أن المحتوى الأيديولوجي حاضر في جميع فترات التفكير الإنساني، وخلال كل مراحل تاريخ البشرية، ويمكن أن نسوق شاهدا حيا من الرواية الجزائرية المعاصرة، وهو أقرب نموذج روائي يجسد التوجيه الأيديولوجي في القراءة النقدية من خلال رواية عبدالحميد بن هدوقة - رحمه الله - «الجازية والدراويش»[٤٣]، هذه الرواية التي شكلت فتيا من بعض الشخصيات الروائية التي تستجيب إلى بعض التوجهات الفكرية لدى فئة مثقفة جزائرية، وهنا تستوقفنا بعض الملاحظات التي تحتاج إلى إضاءة.

إن القول بعدم وجود النقاء النقدي، أو البكارة العقلية في القراءة مسألة فيها نظر، ذلك ان طرح مسألة الحياد والبراءة في الممارسة التأويلية طرح مضلل، بيان ذلك أن الناقد الحاذق الذي يسعى من خلال تعامله مع لغة النص بوصفها مركز العملية التأويلية، لا نعتقد أنه سيحيد عنها لتأكيد تصورات مذهبية تشحنه شحنا لينقض على النص معتديا، ومغتصبا لحرمته، ثم إن رموز النص ومكوناته هي التي تفرض نفسها على الناقد، وتجعله ينقاد طواعية لهذه السلطة الشرعية، وهي سلطة نابعة من جوهر النص، وليست مقحمة عليه، ثم إن حجة المعايير الأدبية، والقواعد الفنية التي تصوغ ذهنية القارئ، وتشكل أفقه الشخصي ليست بهذه القوة من التوجيه الأيديولوجي، وقد يقرأ المرء النص بمنأى عن هذه الترسبات والخبرات القرائية إذا أخضع مقروئيته للضبط، والمراقبة العقلية، وإن انفلت بعض الموجهات اللاواعية أثناء القراءة، قد ترد بالمحاورة، والمساءلة المثمرة الفعالة إلى فضاء الحياد النصي، ولسنا هنا بحاجة إلى إعادة التذكير بما حققته المقاربات الأسلوبية الحديثة في معالجة النصوص العظيمة.

ومن الثابت في العقول، والقائم في النفوس، أن النصوص الرديئة صنعة وبناءً وتصورا للحياة، هي النصوص التي تتخذ تكأة للقراءة الأيديولوجية، في حين أن النصوص الرفيعة تنأى عن المذاهب والعقائد، وتسعى جاهدة إلى السمو بالقيم الإنسانية والأخلاقية، ولا تتصيد عثرات الناس، وتتلذذ بآلامهم ومعاناتهم.

ولا نكون مغالين إذا قلنا: إن الغاية القصوى للقراءة النقدية هي الاستيعاب العميق للمؤلف الذي وقع شهادة ميلاده من خلال نص صاغه لمقاصد وغايات، قد تختلف عما يراد أن تسقطه القراءة النقدية المهووسة بالأيديولوجيا، من خلال قراءة تمارس نفوذها على النص من موقف أيديولوجي، وهو نفوذ غير مشروع لو أن الناقد تقيد بالقراءة النصية التي تراعي حرمة الحدود، وقداسة النفوذ، بما يتيح وجود نقد بريء يتعشق الكشف عن بعض خفايا الوجود الإنساني القابع خلف أسوار النص الأدبي، ولكن الانتماء يحدد في بعض الحالات مجالات الاختيار والانتقاء، والانتخاب: «لأن المعرفة مهما سعت إلى النقاء فإنها تظل مسكونة بالأيديولوجيا» [44]، فكيف يتحقق النقاء التأويلي في ظل رغبة دفينة لاغتيال الحقيقة الأدبية، وتشويه خصائص النص، وزعزعة ثوابته؟

والحقيقة أنه لا يستطيع ناقد متمرس أن ينكر أن استحالة القراءة المنزهة، والمجردة والمحايدة، والبريئة - كما يزعم دعاة التفسير الأيديولوجي - هي في حقيقة جوهرها دعوة تخفي هوسا يسكن فريقا من النقاد يخشون انتشار المعرفة الإنسانية المستنيرة، ويتذرعون بالعقلانية، والخطاب العلمي، والحرية الأكاديمية، ويستندون في إلحاحهم الشديد على التوجه الفكري في قراءة النص إلى رؤية ماركسية ترى أن القراءة السياسية نابعة من الصراع الطبقي، وهذا ما ذهب إليه حسن حنفي بقوله: «فالنص في تدوينه وفي قراءته سلاح أيديولوجي خاصة في مجتمعات سلطوية فكرية وسياسية، كل جماعة ترى نفسها في النص، وتسقط أمنياتها عليه، ترى فيه دفاعا عن مصالحها وهجوما على خصومها» [45].

ولا شك في أن الطرح الذي يراه حسن حنفي لمفهوم القراءة لا يخرج عن إطار الماركسية التي تقوم على نسق معرفي يسعى إلى تفسير الواقع، ويروج لرؤية مستقبلية لصياغته، فهي منهج فكري منبثق من علاقات اقتصادية معينة في مجتمع ما، قد يرتبط بمصالح طبقة أو جماعة ما. ولإثبات تهافت هذه الدعوى نضطر إلى الوقوف أمام هذا النص لما فيه من تناقضات صريحة، لا تنسجم مع مفهوم القراءة النقدية، كما هو معهود في مجال الدراسات التأويلية المعاصرة، ولعل أولى الإشارات التي نسوقها في هذا الموضع هي مفهوم اختيار المقروء، الذي يبدو بالغ التعتيم، ومن المفيد أن نتساءل: ما دوافع الاختيار؟ وهل هذه الدوافع نابعة من محددات ذاتية أم موضوعية؟ وهل يتم الاختيار وفق عناصر نصية أم خارج نصية؟

ولا مشاحة في أن الاختيار هو أحد أعمدة الممارسة التأويلية التي يبنى من خلالها النص، حيث يروم المبدع انتقاء العناصر اللغوية المناسبة للمعاني الجليلة البليغة، كما أن الناقد يختار النصوص الخالدة التي تتوافر على عناصر الإبداع والخلود، ويعني هذا أن ضابط الاختيار هو مدى استجابة النص للرؤى الفنية والكونية والإنسانية، بعيدا عن الاختزال والإقصاء، واللافت للنظر أن النص الذي يتحدث عنه حسن حنفي هو النص السياسي الذي يخدم فئة سياسية واجتماعية معينة، تملك من وسائل التسلط والاستبداد ما يكفي للتنديد بالآخرين ابتغاء هزيمتهم.

وحاصل القول: إن القراءة كما يراها دعاة التفسير الأيديولوجي هي اختيار للمقروء وفق تصورات طبقية، غير أن القراءة الحقة هي قراءة مسؤولة ناضجة راشدة لا تخدم أغراضا فكرية، أو نوازع مذهبية وعقائدية، ولا تنشغل بالمكائد والدسائس، أو تقرأ النصوص من صور خيالية مفترضة لا يسندها دليل جمالي أو عقلي، فالدفاع عن المصالح الطبقية في المجتمعات المتسلطة هو فضاء ممارسة سياسية تصلح لخطاب غير الخطاب الأدبي، كما أن التهجم على الخصوم يندرج في إطار المنافسة الفكرية، وهكذا يتبين لنا أن التأويل ليس ميدان صراع وخصومة، حيث يتخذ النص وسيلة للإقصاء والإلغاء، بل إن النص أسمى من هذه المقاصد، والغايات الغريبة عليه، حتى إن ما يسمى عادة بالشعر السياسي يمكن أن يسمى تجاوزا شعرا، لأنه أقرب إلى روح المبارزة السياسية، والشعر الحقيقي تشكيل جمالي، ونسمة من النسمات الشعورية التي تلامس أرواحنا.

ومن البدهي أن النص الخالد والرفيع يجد مسلكه إلى قلوب المتلقين، ويستميل النفوس بتأثيره، حتى في ظل سلطة مهيمنة مهما كان مصدرها، وفي تقديرنا أن كثيرا من الشعر العربي استطاع أن يتسلل إلى قلوب خصومه، ومعارضيه لا بقوة الأيديولوجيا، وإنما بقوة التأثير الوجداني والفني.

وأكبر الظن أن العجز النفسي عن مواجهة النص الأدبي، هو العامل المركزي في حضور التفسير الأيديولوجي القائم على فكرة القراءة المغرضة التي توجهها موجهات عديدة تخفي مركز النص، فالابتعاد عن التوجه الفكري في القراءة النقدية هو مطلب مشروع، يجد مشروعيته من طبيعة الخطاب الأدبي ومحدداته اللغوية، والتعبيرية والأسلوبية، فالمعنى يتحقق بمنأى عن هذا التوجيه المقصود الذي فرض فرضا على إطار لغوي له خصوصياته، وسماته التمييزية، ذلك أن النص المثقل بالقيم الفنية، والإنسانية تنقاد إليه دقائق المعاني صاغرة لأدنى ملامسة نقدية، حتى في أعقد النصوص الأدبية، وأكثرها رمزية وإيغالا في الخيال الأدبي، فإنه يمكن للحدس الأسلوبي أن يصل إلى بعض المعاني المستورة، على خلاف ما يراه بعض الباحثين من أن غياب التوجيه الفكري يعني اللاقراءة، وهذا ما أشار إليه

حسن حنفي بقوله: «إن القراءة غير الموجهة تحصيل حاصل لا تؤدي إلى معنى، لأن القارئ يقرأ من غير أن يوجه النص نحو معنى معين لتحقيق هدف، فالمعنى هدف قبل التحقق، والهدف معنى متحقق، القراءة إذن موقف، والقارئ صاحب موقف، وفي هذه الحالة فقط يصبح النص دالا ذا معنى»[٤٦].

ولا ريب في أن هذا النص يشير إلى جملة من المفاهيم التي ظاهرها العافية، وباطنها غير ذلك، فأي معنى يقصد الباحث؟ هل المعنى الأيديولوجي الذي يوجهه التفسير المذهبي؟ أم المعنى الذي قصده المبدع؟ لِمَ تربط عادة القراءة النقدية بالأيديولوجيا؟ أليس في هذا الربط ما يوحي بتوجيه أيديولوجي؟

إن جملة المفاهيم التي طرحها الباحث القدير حسن حنفي تغرف من معين الاتجاه الماركسي، من غير أن يفصح عن ذلك، فالقراءة، والموقف، والغرض، كلها مصطلحات خارجة عن المفاهيم الشائعة في حقل الدراسة النقدية المعاصرة، بدليل أن القراءة وفق هذا المنظور توجيه أيديولوجي، واللاقراءة هي غياب التوجيه، فهذه المصطلحات أنسب للخطاب السياسي، فلو كان النص سياسيا لا نعتقد أن عاقلا ينكر اتخاذ موقف فكري، أو يتحايل على المعنى قصد توجيهه وجهة المرجعية الفكرية والثقافية للقارئ، غير أن القراءة النقدية ليست حركة ذهنية لكي يطرح هنا مفهوم التحيز، إنها ممارسة لغوية تسعى إلى كشف المحجوب من النص، وما ينبغي أن ننوه في ظل تصورات فكرية مظلمة مردها إلى الاعتقاد السائد في بعض الأوساط النقدية أن التركيز على لغة النص، وأسلوبه في القراءة هو وهم أيديولوجي، أو إخفاء لموقف مضمر.

والحقيقة أن تحديد المصطلحات النقدية تحديدا نابعا من رحم النص الأدبي، وطبيعته وجوهره سيكشف زيف التفسير الأيديولوجي المقحم على فضاء الممارسة النقدية.

ومن الخطأ الجسيم تقديم مسوغات واهية لإعطاء التفسير الفكري شرعية الفعل، والوجود في ظل حقل معرفي ألصق بالدراسة الأدبية، ولعل الخلط بين المناهج، والحقول المعرفية، ومحاولة تكسير الحواجز المنهجية بين مختلف الخطابات هما مكمن هذا الاضطراب المنهجي، غير أنه في حال وضوح صوى الممارسة المنهجية، وانكشاف معالمها، فحينئذ يصبح لكل صناعة أهل يرجع إليهم في معرفة خصائصها، ويستأنس بآرائهم، ولا يتحول التحليل الفني والجمالي للنص الأدبي (شعرا أو نثرا) من اختصاص المحلل السياسي، ولا يمتزج الخطاب الأدبي بالخطاب السياسي، فلكل منهما سمات بارزة، وخصائص معلومة تشكيلا وتحليلا ونقدا، ولكن نزوات التسلط ورغبات الخصومة هي مبعث هذا التناقض، فالمواقف الأيديولوجية، والتحليلات السياسية أنفع لفضاء المصارعة الحزبية الضيقة، وهي مصارعة مشروعة ما لم تخرج عن إطارها الحقيقي، وما لم تتوسل بإجراءات غيرها من الفضاءات المعرفية الأخرى.

فالموقف الأيديولوجي من النص الأدبي هو موقف مفرغ من الدلالات اللغوية، والاصطلاحية لكلمة (موقف). وغالبا ما يستخدم هذا اللفظ للتعبير عن إبداء رأي، أو تصور، أو تقدير إزاء موضوع من موضوعات الحياة الإنسانية. غير أن القراءة النقدية محكومة بشروط النقد الأدبي وآلياته. وبعبارة واضحة، فإن المطالبة بالقراءة النقدية لا تعني بحال شجب الموقف الأيديولوجي، أو محاولة استبعاده. كما يرى بعض الدارسين، حيث يقول: «من الأفضل مائة مرة أن يقوم المرء بتحليل أيديولوجي، وأن يُقدم على اتخاذ موقف أيديولوجي واضح - يسعى جاهدا لتوضيحه - من أن يكون مدعيا لإدانة التحليل الأيديولوجي، أو أن يشجب الموقف الأيديولوجي فيما هو يعبر عن موقف أيديولوجي»[٤٧].

ونحن نقول: من الأفضل ألف مرة أن يقوم الناقد بتحليل جمالي لنص أدبي، على أن يتوارى خلف تفسير أيديولوجي يعكس حقيقة العجز المكشوف عن قراءة النص في تجلياته الفنية والأخلاقية والإنسانية، بعيدا عن المذاهب الفكرية المهوسة، والمسكونة حد الثمالة بالأيديولوجيا.

وهنا نتساءل: ما المقاييس العلمية لهذه المفاضلة التي يدعيها الباحث؟ ولِمَ لا يقرأ النص قراءة جمالية، وهي القراءة المشروعة؟ وهل مضامين الخطاب السياسي هي مضامين أدبية فنية؟ وهل وسائل التحليل الإجرائية والمنهجية واحدة في كلتا الحالتين؟ فما أسهل أن يسعى المرء إلى هدم صرح القيم الإنسانية، والرقص على أشلاء الموتى، تلذذا برؤيتهم! وما أصعب أن يعشق الإنسان قيم البناء والمساءلة!

ألا يمكن أن يقرأ النص الأدبي قراءة نقدية في غياب هذا الهوس الأيديولوجي؟ أليس في التشبث بالتحليل الأيديولوجي على حساب التحليل الفني والجمالي اعتداء على حرمة النص وطبيعته وماهيته؟ لا أعتقد أن ناقدا حصيفا يقبل بأن يضحي بالنص لحساب الأيديولوجيا، إن التضحية ههنا شكل من أشكال اغتيال الحقيقة الأدبية، وخنق مسالكها. فالمحلل السياسي منوط بأمر احترام وظيفة الناقد الأدبي، وترك المجال للنقاد ليحللوا النصوص الأدبية عند اشتباه أحوالها. ذلك أن الكلمة ليست أداة أو وسيلة، إنها غاية ومقصد إنساني تفيض ينابيع الحكمة من أقطاره.

ج - الإلغاء والإقصاء

من إفرازات القراءة المغرضة، آلية الإقصاء والإلغاء، إذ ينزع المؤول الأيديولوجي منزعا انتقائيا في اختيار العناصر الخادمة لتصوراته وأفكاره، وهو تصرف نابع من تأكيد اهتمامات وهواجس مذهبية على حساب العناصر المشكلة للنسيج اللغوي، فالعملية هي عملية جذب، وانتزاع لمكونات نصية بعينها في مقابل إلغاء أخرى، وفي هذا الانتخاب إقصاء لمواقع قد تكون مركزية، والإبقاء على مواقع هامشية، فما دواعي الإلغاء في القراءة المغرضة؟

إن هاجس الغرض المتوخى من كل قراءة هو الذي ولد آلية الإلغاء، فما يناسب توجهات المؤول وعقائده وطروحاته الفكرية يجذبه إلى خلده، وما يراه مخالفا لتوجهاته يقصى ويلغى، وبين الجذب والنفي، تترتب مواقف ونتائج هي في نهاية المطاف نتائج أيديولوجية صرف، وأغلب الظن أن افتعال هذه الآلية في القراءة النقدية يؤدي حتما إلى نتائج خطيرة الشأن، حيث تستوي العناصر المركزية في النص الأدبي مع العناصر المغمورة، ويصبح ما هو مركزي في النص هامشيا، والعكس صحيح، فتوظيف الأنظمة المعرفية في النص، قصد استبعاد ما يخالفها من الانتماءات العقائدية، والاستراتيجيات الفكرية هو تكدير لصفاء الحقيقة الأدبية، وقطع لأوصال النص، وتعطيل لفضاء الاتصال بين القارئ والنص.

ولعل من مخاطر هذه الاستراتيجية الفكرية المتبعة في قطع أجزاء النص، وتجزئته لغرض أيديولوجي بحت، هو القضاء على انسجام النص، وتدفقه الدلالي المستمر، وتحويله إلى بقايا وأشلاء، وفجوات لا رابط بينها، فضلا عن تمزيق خلايا النص، وطمس معالمه، فهل النص وحدة منسجمة - تركيبيا؟ أم هو ثقوب ونتوءات وفجوات متناثرة مبعثرة؟

ومن المتفق عليه من المنظور اللساني الحديث أن النص الأدبي وحدة متكاملة منسجمة، ومُشكَّلة من مستويات تعبيرية متداخلة، وكل فصل بينها لا يرد إلا لاعتبارات منهجية خالصة، ثم إن الإقصاء غير الحذف بوصفه وسيلة بلاغية، ذلك أن الحذف هو إجراء جمالي ينزع إليه عادة في إحداث المتعة الجمالية والفنية، كما أن الجزء المحذوف من النص لا يؤدي إلى تعطيل عملية التواصل اللغوي، بل رب حذف أبلغ من ذكر - على حد تعبير البلاغيين - وهذه الوسيلة لا تحركها أنظمة فكرية عقائدية، بقدر ما هي أداة فنية تسعى إلى حذف فضول الكلام وزائده، وتقريب البعيد كما هو معروف في البلاغة، ومن ثم فالإلغاء والإقصاء وسيلة مختلفة تماما عن الحذف، لأن باعثها ومحركها الأغراض المبيتة للإساءة للنص، أو لصاحبه من خلال عملية ذاتية خاضعة لنزوة النفي، واستجابة لدوافع فكرية ونفسية خارجة عن النص.

ولا مرية في أن الناقد يقرأ النص من اهتمامات تخصه، وشواغل تسكنه، بيد أن النص بخصائصه الأسلوبية ووظائفه التعبيرية يحدد آليات القراءة التي تحفظ تماسكه وبناءه. وقد يجنح الناقد في أثناء تعامله مع النص إلى الحذف، وينبغي أن نفهم الحذف ههنا بمعنى اختيار الكلمات، والألفاظ التي تخلق انسجاما نصيا، والإبقاء على بعض العناصر، لأنها كلمات مفاتيح تستقطب باقي العناصر، وتولد طاقة تعبيرية كامنة في النص، وكل هذه العمليات التي يستعين بها الناقد، ينبغي أن تنبع من إرادة فنية وجمالية، لا من أغراض فكرية، ومناورات واستراتيجيات معرفية تبغي هزيمة الآخرين، فالتعامل الاختزالي والاستئصالي مع النص الأدبي، هو من الإجراءات العملية المجسدة للقراءة التفكيكية، إذ إن النص هو مجموعة من الثقوب والفجوات التي يملؤها القارئ، ذلك أن النص كما يرى بطلر: «لا يمثل «بنية» لغوية

متسقة منطقيا، تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها، بل يمثل (تركيبة) لغوية تعارض نفسها من الداخل، وتعج بالكسور والشروخ والفجوات، على نحو يجعل النص قابلا لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها»(٤٨).

إذن، هذا هو المفهوم الذي يقدمه بطلر للنص بوصفه ركاما من الثغرات، والنتوءات التي تخلق جوا من التناقض والتوتر والقلق، على نحو يفسح المجال للناقد أن يملأ شواغر النص على المواصفات التي يرتضيها لنظامه الفكري، إلغاء وإقصاء، بغية التلذذ باللعب الحر بالألفاظ والمعاني، في سلسلة من التأويلات المتناسلة اللانهائية، ما دام النص ليس محكوما بعلامات، وليست له حدود تحده، بل هو مساحة لا يدركها ناقد، ولا يحصرها مؤول.

إن غياب المنطق الداخلي الذي ينتظم النص، أدى إلى اختفاء التقاليد الفنية الثابتة على نحو يعطي الحرية المطلقة للناقد أن ينتزع ما يراه منسجما لأفكاره، ويقصي ما يبدو له مخالفا لتصوراته، وبالتالي يستوي الغث والسمين في النص الأدبي، ما دام الاختيار والانتقاء آليات تحكمها آفاق ذهنية، ولا قيمة لخاصية التعدد الدلالي التي تميز الأدب عن غيره من العلوم الإنسانية.

ولعل حضور آلية الإلغاء في القراءة النقدية يهدر كثيرا من الأعمال الأدبية الجليلة، ويطمس معالم نصوص خالدة لها مقومات البقاء الفني، ويخفي الحقيقة الأدبية التي هي مطمح كل ناقد أصيل.

وهذا الفكر الاستئصالي في الممارسة النقدية، هو سلوك غير نقدي يعكس حقيقة التمزق والتناقض الذي يوجه هذه الممارسات القرائية، إذ: «يجعل من القراءة السياسية أفقا لكل تأويل، تتمثل في أنه يفضي إلى تأويل إسقاطي، اختزالي، استبعادي، فهو يجعل التأويل بحثا عن فرضية مسبقة، مما يختزل النص إلى معنى، ويختزل المعنى إلى دلالة سياسية فحسب، تُختزل هي الأخرى في نطاق آليات المادية التاريخية»(٤٩).

وظاهر من كلام الباحث غالي مهدي أن المرجعية الفكرية التي تتخذ من المادية التاريخية وسيلة للإقصاء، هي إطار الممارسة التأويلية، على نحو يجعل الناقد لا يرى في النص، إلا ما يمكن أن يكون صورة عاكسة لآراء جاهزة معدة سلفا، وهو بهذا الإلغاء للإطار اللغوي، والحضاري والثقافي للنص الأدبي يستبعد مقومات النص، وركائزه لحساب الصراع الطبقي من المنظور الماركسي، وكأن النص هو بؤرة الصراع، وميدان الإسقاط، وحلبة الاختزال المحكوم بهوى الأيديولوجيا. فهل التأويل ممارسة إقصائية؟

د- الجدل والمساءلة الفجّة

من المألوف في الدراسات التأويلية المعاصرة أن النص هو محصلة تواصل روحي بين المبدع والناقد، من خلال مشاركته مشاركة مثمرة، وفعالة في فهم النص، ولا يتأتى هذا التفاعل المنتج إلا باستعادة تجارب المبدع السابقة من طرف الناقد، فكيف تتم هذه الاستعادة؟

يشكل مفهوم المساءلة والمحاورة حجر الزاوية في تحديد مفهوم القراءة النقدية، باعتبار أن التأويل هو فن السؤال الذي يسعى إلى تحريك النص من خلال خلق جسر من العلاقة بين النص الأدبي والقارئ، والمتتبع للمسار التاريخي لظهور علم التأويل يجد أن مفهوم المحاورة من المفاهيم الاصطلاحية التي لازمت فن التأويل، ذلك أن ممارسة التأويل تنطلق من المساءلة، فأي مساءلة تتيح للناقد أن يكشف عن خصائص النص الإبداعي العظيم؟ وما طبيعة الروابط التي يقيمها التأويل بين الناقد والنص؟

ولا ريب في أن النصوص الإبداعية العظيمة هي التي تسهم في إثارة أسئلة محورية، وتسمح بالحوار، ولعل من مقاصد هذه المحاورة، تضييق فضاء المشارب المذهبية، ذلك أن محاورة الناقد للنص تعني، من وجوه كثيرة، مساءلته في الجانب المسكوت عنه، والمستور خلف الألفاظ والعبارات، ولكن النص الرفيع الذي يتوافر على خاصية التعدد الدلالي لا يسمح إلا بمساءلة نقدية هادئة، تحسن الإنصات والإصغاء، ذلك أن من حسن الاستماع إمهال النص حتى ينقضي حديثه، غير أن القراءة المغرضة لا تسمح إلا بالجدل والاستنطاق الفج، وأكبر الظن أن كلمة الجدل - مع ما تحمله من دلالات المساءلة اللجوج، والمحاورة العجول - هي من المفاهيم المشكِّلة للبنية الاصطلاحية للقراءة الأيديولوجية، فكيف يحاور الناقد النص الأدبي؟ أيسائله بشراسة الاستنطاق، وضراوة المساءلة الفجة؟

إن القراءة الأيديولوجية تتوسل بالحوار الفضّ الذي لا يسمح بتبادل الاستماع على نحو يُغيِّب فيه النص، باعتباره عنصرا هامشيا في هذه المحاورة، وأغلب الظن أن رغبة التسلط والانفراد بالمساءلة هي قوام الجدل الذي تتخذه القراءة المغرضة وسيلة لاستنطاق النص استنطاقا أشبه ما يكون بالإذلال الممارس على كائن فاقد لنبض الحياة، أليس النص إنسانا؟ ألا يعبر النص عن رؤية إنسانية واجبة التقدير والرعاية؟

ولا يمكن لنص أدبي أن يتحرر من صيغته الكتابية لينطلق إلى فضاء تعدد القراءات عبر حوار أحادي الجانب، فعلى الناقد الراغب - حقا - في تحديد بعض معاني النص الخفية أن يستعين بالمساءلة المثمرة، مبتعدا عن النظرة الفوقية التي تلغي النص، ولا تعبأ به، وهكذا تكون: «الأيديولوجيا أقرب إلى الإملاء منها إلى الحوار، لا جدوى من طرح مشكلة التفسير بمعزل عن إطار الحوار الذي يخفف من حدة الاعتقادات الضيقة»[٥٠].

ولا سبيل إذن - كما يرى مصطفى ناصف - من اختراق نسيج النص الأدبي إلى أعماقه إلا بالحوار الذي يزيل العقبات الفكرية التي تفرضها الأيديولوجيا، رغبة في إضعاف الخصم، وبالتالي فإن هذا الضرب من المخاطبة لا يمكّن من تعرية بعض ما نحرص عليه أن يبقى غائما في النص، غير أنه ينبغي أن يهتم الناقد بمساءلة تفسيراته، وأدواته المصطنعة لهذا التأويل النقدي، لذلك لم يكن غريبا أن حضور الكثير من القراءات النقدية المعاصرة للتراث العربي

الإسلامي يفتقد المساءلة الفعالة التي تضيء دروب المعرفة الإنسانية، ولا تسعى إلى تشويهها، واغتيالها، شهوة في الانتقام، وسدا لباب المحاورة، وهذا ما عبر عنه أحد الباحثين أصدق تعبير بقوله: «إننا نعنى في الدراسة غالبا بضرب من استعمال الأفكار أكثر جدا مما نعنى باستقبالها، ومن ثم كانت الكتب بمعزل عن حياتنا النفسية، أو كانت أداة لبث الغرور والريب، والمناهضة والجدل»[51].

إن إضاءة النص الأدبي لا يمكن أن تتم وسط ركام من التصورات الفكرية، والمشارب العقائدية، بقدر ما يحتاج الناقد إلى الصبر، والود، والتردد في المعالجة، ذلك أن الإساءة للنص، أو لمبدعه، هي أسهل بكثير من الإحسان إليه على نحو يجعل الناقد يبذل جهدا لا يخلو من مغامرة، ووعورة لفك شفرة النص، والاطمئنان إلى دلالاته المنتجة، بعد معاودة النظر وإحالة الفكر، فالمأخذ صعب، والمسلك دقيق، والمخاطبة الفجة الغليظة تذهب طعم الكشف الأسلوبي، ومع المودة والرحمة يُكسب النص، وتتقشع ضبابية الأيديولوجيا التي تشهر سيفها مصلتا على نص أدبي لا يملك من وسائل الدفاع، إلا محدداته اللغوية، وإطاره الحضاري والروحي، وهذا صنيع كل المنهجيات الحتمية التي: «تلغي التأويل باعتباره فن الفهم، وذلك لأنها تمنع إمكان السؤال، فهي تقدم أجوبتها الجاهزة قبل أن يولد الحوار، فتبطل المساءلة»[52].

هذه هي نتائج التحكم والتسلط والتمرد على تقاليد فن الإصغاء والإنصات، وبالتالي اختفاء المساءلة، وغياب المحاورة.

هوامش البحث

1 خليق بالمراجعة والذكر أن مصطلح الأيديولوجيا عُرِّب عند بعض الدارسين العرب بكلمة (أدلوجة)، وهو تعريب بعيد المأخذ من الناحية اللغوية، وغير منقاد لأصل صحيح، وغير منساق مع أساليب العرب في التعريب، ينظر تفصيل ذلك في المقال الذي كتبه: ممتلك ميمون، الأدب والأدلوجة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الرابع، القاهرة، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٥، ص١٠٥ و ١٠٦ و..... ١١٠. والأقرب إلى الذوق العربي السليم استعمال مصطلحات: الأيديولوجيا، المذهبية أو الفكرية أو العقائدية، مع ما تحمله من تعلقات دلالية أقرب إلى الاستعمال الديني.

2 محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي - عربي، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة ١٩٩٦، ص ٤٢ و٤٣.

3 محمد بن مريسي الحارثي، في تأويل المناسبة، مجلة علامات في النقد، الجزء ٣٩، المجلد العاشر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة ١٤٢١هـ، مارس ٢٠٠١م، ص١٦.

4 ميشيل فوكو، جنيالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام بنعبد العالي، ط أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص١٨٥.

5 محمد الناصر العجيمي، المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري: البنيوية نموذجا، مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، القاهرة، فبراير ١٩٩١، ص١١٤.

6 Umberto Eco, Les Limites de l'interprétation, (1990 Italien), traduit par Myriem Bouztter, 1992, édition Grasset, Paris, 1994, P, 129 - 130.

7 Umberto Eco, Les Limites de l'interprétation,P 130

8 Umberto Eco, Les Limites de l'interprétation,P 55

9 أبو القاسم الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق مازن المبارك، بيروت، دار النفائس، ١٩٨٦، ص٦٥ و٦٦. وفي هذا الصدد يقول ابن جني في معرض حديثه عن أثر المعرفة اللغوية في صواب تأويل النص القرآني: «... وذلك أن أكثر من ضلّ من أهل الشريعة عن القصد فيها، وحاد عن الطريقة المثلى إليها، فإنما استهواه واستخف حلمه ضعفه في هذه اللغة الكريمة الشريفة...». ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٢، ج٢، ص٢٤٥.

10 علي حرب، نقد النص، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٥، ص١٠١.

11 حسن غزالة، لمن النص اليوم، للكاتب أم للقارئ؟، مجلة علامات في النقد، الجزء ٣٩، المجلد العاشر، النادي الأدبي الثقافي في جدة، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة ١٤٢١هـ، مارس ٢٠٠١م، ص١٢٩.

12 ميشيل فوكو، جنيالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام بنعبد العالي، ص١٧٥.

13 عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة ١٤١٧هـ - إبريل ١٩٩٨، ص٢٠٨. وللوقوف بشكل مفصل ودقيق عند أبرز ركائز التفكير النظري لفلسفة التفكيك عند جاك دريدا، وأقطاب المدرسة الأمريكية، ينظر كتاب المرايا المحدبة للكاتب عبدالعزيز حمودة، فقد أفرد فصلا كاملا بعنوان: التفكيك والرقص على الأجناب ص٢٩١ و٢٩٢، ....، ٤٠٤، ففي هذا الفصل تفصيلات شافية وعرض واف ومنسجم لأبرز جذور التفكيك وأركانه.

14 Paul de Man, Literature and Language: A Commentary, New, Literary, History, P, (184)

15 عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص٣٨٩.

16 كريستوفر بطلر، التفسير، التفكيك، والأيديولوجية، ترجمة وتقديم: نهاد صليحة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، القاهرة، أبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٥، ص٩٢ و٩٣.

17 عبدالوهاب المسيري، اليهودية وما بعد الحداثة: رؤية معرفية، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ماليزيا، السنة الثالثة، العدد العاشر، خريف ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ص١٢١، وقمين بالإشارة في هذا المقام أن دراسة الباحث عبدالوهاب المسيري تعد من الدراسات الجليلة التي بلغت مبلغا من العمق والوهج المعرفي في كشف مكامن القصور النظري والتطبيقي في فلسفة النقد التفكيكي، ينظر تفصيل ذلك في دراسته القيمة السابقة الذكر من ص ٩٣ و٩٤ و.... ١٢١، فهذه الصفحات مجزئة مغنية.

18 ميشيل فوكو، جنيالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام بنعبد العالي، ص٣٩.

19 Julia Kristiva, La révolution du Langage poétique, poins, éditions du seuil, 1974 p. 340

20 مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رجب ١٤١٥هـ - يناير ١٩٩٥، ص١١٧.

21 المرجع نفسه، ص٢٠٢.

22 Robert Scholes, Structuralism in Literature: An Introduction (New Haven and London, Yale UP, 1979), P, 22.

23 مسلك ميمون، الأدب والنقد وإشكالية الأدلوجة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الرابع، القاهرة، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٥، ص١٠٧.

24 كمال أبوديب، الأدب والأيديولوجيا، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الرابع، ص٥١.

25 المرجع نفسه، ص٥٤.

26 المرجع نفسه ص٧٥.

27 المرجع نفسه، ص٧٦.

28 المرجع نفسه، ص٧٨.

29 المرجع نفسه، ص٨٢.

30 المرجع نفسه، ص٨٤.

31 ميشيل فوكو، جنيالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام بنعبدالعالي، ص١٧٥. ينظر المرجع نفسه، ص١٨٢.

32 المرجع نفسه، ص١٧٩ و١٨٠.

33 مصطفى ناصف، نظرية التأويل، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة ١٤٢٠هـ - مارس ٢٠٠٠م، ص١٥٤.

34 المرجع نفسه، ص١٦٤ و١٦٥.

35 مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص٧٧.

36 المرجع نفسه، ص٧٩.

37 Wolfgang Iser, L'acte de Lecture (Théorie de L'éffet esthétique) traduit de L'allemand par Evelyne sznycer, éditeur Pierre Mardaga, Ed; Liége; 1985, P 31.

38 مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص١٤٩.

39 المرجع نفسه، ص١٥٩.

40 المرجع نفسه، ص٢٢٠.

41 ياكوب باريون، ما الأيديولوجيا؟ ترجمة أسعد رزوق، عرض ومناقشة: سعيد المصري، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، أبريل/ مايو/ يونيو، القاهرة، ١٩٨٥، ص١٧١.

42 كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والأيديولوجيا، ص٨٥، لمزيد من التفصيل، والمتابعة لمناقشة بطلر لمعضلة أثر الأيديولوجيا في تفسير النص الأدبي، ينظر مقاله في: مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، القاهرة، أبريل/ مايو/ يونيو، ١٩٨٥، ص٨١ و٨٢ و٨٣ - ٨٩، ٩١ و٩٢ و٩٣)، ففي هذه الصفحات مناقشة مستفيضة لموضوع المبادئ والمعايير المكتسبة من التراث الأدبي التي لا تجعلنا نلتفت إلى دلالاتها الأيديولوجية، ليخلص الباحث بعدها إلى إمكان مقاربة النص الأدبي من منظور القيم الأخلاقية التي تبتعد عن المشارب العقائدية، وهو في الوقت ذاته ينطلق من التصور الماركسي الذي يركن إلى التفسير الأيديولوجي بغرض خدمة فئة خاصة في المجتمع تشعر بسلطة العقائد المتفق عليها جماعيا.

43 عبدالحميد بن هدوقة، رواية الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٣، ولا غرو من أن القراءات النقدية المنجزة حول هذه الرواية لا تخرج عن إطار التوجه الماركسي، إذ نجد أن فك رموزها ينسجم تماما مع الوظيفة الأيديولوجية التي أرادها المؤلف لنمط من القراء مخصوص، حيث ترمز «الجازية» إلى الجزائر، وشخصية «جبا يلي» إلى التيار الوطني، و«الأحمر» الذي يعني التيار الشيوعي، وشخصية «الشمبيط» التي ترمز في بعض دلالاتها إلى بقايا ممثلي الاحتلال الفرنسي، وأخيرا شخصية «الدراويش» التي تمثل التيار الإسلامي، وغني عن البيان ما يحمله عنوان الرواية، وبعض رموزها من توجيه ماركسي معلن، ينأى عن التشكيل الروائي الأصيل.

44 مصطفى الكيلاني، وجود النص الأدبي/ مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ٥٤ و٥٥، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، يوليو/ أغسطس ١٩٨٨، ص٢٥.

45 حسن حنفي، قراءة النص، مجلة البلاغة المقارنة ألف، العدد الثامن، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ربيع ١٩٨٨م، ص١٦ و١٧.

46 المرجع نفسه، ص٢٢.

47 سعيد بنسعيد، الأيديولوجيا والحداثة «قراءات في الفكر العربي المعاصر»، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٨٧، ص٥١.

48 كريستوفر بطلر، التفسير، والتفكيك، والأيديولوجية، ص٨٠، والراغب في تتبع مفهوم الفجوات بوصفه ركيزة من ركائز التفكير النظري عند أقطاب المنهج التفكيكي، ينظر كتاب: نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة عزالدين إسماعيل، الطبعة الأولى، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ١٤١٥هـ/١٩٩٤، (ص٢١٩ و٢٢٠ و٢٢١ و٢٢٢).

49 محمد مهدي غالي، النص - التأويل من التعاطف إلى العنف، مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء ٣٩، ص١٧٩.

50 مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص٢٢٠.

51 المرجع نفسه، ص٢٩٥.

52 مطاع صفدي، استراتيجية التسمية/ التأويل وسؤال التراث، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ٣٠ و٣١، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ص١٢.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

خطاب المقدمات في الرواية العربية
(التنوع والتشكل والوظائف الفنية)

د. عبدالمالك أشهبون(*)

المقدمة

انكب الدرس النقدي الغربي الحديث على موضوع خطاب المقدمات، باعتباره أحد أشكال الخطاب الافتتاحي الأكثر تداولا في العديد من أنماط الكتابة (السردية والتاريخية والفلسفية...)، ولكونه كذلك، بات حقلا جديدا للبحث والتحليل في الدراسات النقدية المعاصرة.

ويمكن القول إن المقدمات، بصفة عامة، تدخل في نطاق أنواع النصوص الافتتاحية «ذاتية كانت أو غيرية»، التي تهدف إلى إنتاج خطاب على مشارف النص الذي تسبقه، فهي بالتالي مقدمات أصلية، تخبر القارئ حول أصل الأثر الأدبي، والظروف التي كتب فيها، وكذا خطوات تشكيله (1).

ولقد اختلفت مواقف الأدباء والنقاد من استحضار أو إقصاء الخطاب التقديمي في مفتتاحات النصوص الإبداعية، وانقسمت الآراء في هذا الموضوع إلى تصورين:

التصور الأول: لا يرى أصحاب هذا التصور أي حرج في تصدير الإبداع بخطاب تقديمي، حيث يعتقد هؤلاء أن أفضل فضاء مناسب للأديب لتقديم أعماله الفنية، أو توضيح آرائه الإبداعية في كثير من القضايا الفنية والثقافية هو «فضاء المقدمة».

إن المقدمة، من منظور الفئة الأخيرة، ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة (Seuil) التي تحملنا إلى فضاء المتن المركزي الذي تستقيم قراءتنا له بالاطلاع عليها، وأخذها بعين الاعتبار، إنها وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من

(*) أستاذ اللغة العربية وآدابها - جامعة سيدي محمد بن عبدالله - فاس - المغرب.

العالم. فالمقدمة إذن فضاء فسيح، يتيح للكاتب العديد من إمكانات التعبير والتعليق والشرح، وهذا ما حدا بماريفو لأن يتساءل هذا التساؤل الإنكاري التالي: «أيعتبر الكتاب المطبوع والمجموع دون مقدمة كتابا؟ لا، إنه لا يستحق، دون شك هذا الاسم»[2].

أولا: خطاب المقدمات في النقد الغربي بين الضرورة والاختيار

تكرس خطاب المقدمات كتقليد الأدبي منذ عصور خلت، وذلك حين كان فيها الخطاب الافتتاحي يؤدي دورا مركزيا، ويعد جزءا من الإخراج النهائي للأثر الأدبي. إذ تخبرنا الكتابات القديمة عن ماهية المقدمة ووظائفها وأهدافها، ففي مقدمة: «الكوميديا الإلهية» إشارات لتحديد نوعية التقديم وأهدافه. يقول دانتي في هذا المقام: «إذا أراد المرء أن يكتب مقدمة لجزء من عمل له، عليه أن يعطي فكرة عامة عن العمل كله، ولهذا السبب، عندما رغبت في أن أكتب شيئا في هيئة مقدمة للجزء السالف الذكر من الكوميديا كلها، فقد قررت أن أستهلها بمناقشة العمل كله، بهدف أن أجعل الاقتراب من الجزء أسهل وأكمل»[3]. إلى درجة أن سيرفانتس يعترف أنه كلفه (أي التقديم) من الجهد أكثر من كتابة الرواية نفسها: «فمرارا عديدة تناولت الريشة حتى أكتبه، ولكنني كنت أطرحها كل مرة غير عارف بما أريد أن أكتب. مرارا عديدة كنت على هذه الحال، ريشتي تحت أذني، ومرفقي فوق الطاولة، ويدي على خدي، أفكر بما سأقول، ثم دخل صديق...»، لدرجة أنه خاطب قارئه قائلا: «كنت أفضل أن أقدمها لك [هذه الحكاية] عارية تماما بلا زينة، وبلا تزويق، وبلا استهلال»[4].

ويستعيد خوان جويتسولو المنطلقات السابقة ذاتها، والتي اعتمدها دانتي ليؤكد أن الأعراف الأدبية لذلك العصر كانت «تلزم بافتتاح كل أثر باستهلال أو مقدمة مصحوبة بقبسات من أعمال أخرى، وملاحظات كثيرة في الهامش، وبشيء من الفكاهة، أي بجهاز كامل وتزاويق طريفة، ومرهفة كريشة الطاووس التي ما تزال سائدة في موضة عصرنا، نحن الأدبية»[5].

على هذا النحو، تصبح الوظيفة التقليدية للتقديم، من منظور خوان جويتسولو، مزدوجة: «فبدلا من اقتناص النية الحسنة للقارئ وتعاطفه (وهو ما يقوم به في الظاهر)، فإنه يشكل في مداه الأبعد آلة حربية، آلة للهدم وحصان طروادة الذي يمكن من الاستيلاء على قلعة جنس أدبي، بل ربما على الأدب كله، من وجهه الآخر أو بالأحرى من داخله»[6].

إن المقدمة من منظور هؤلاء، لا تصادر على حرية القراءة، ولا تلزمهم برؤية قبلية حول الموضوع، إذ إن لكل قارئ تفسيره الخاص للعمل، سواء مما تطرحه الرواية أو المقدمة. وهذا ما ينفي أمر مصادرة حرية القارئ في إعادة إنتاج النص بطريقته الخاصة بعيدا عن سلطة المقدم، وعما كتبه، ما دامت العملية الإبداعية الحداثية تعتمد على ذكاء القارئ، وعلى مخيلته التي تمكنه من التحرر من سطوة كل مقدمة، بمخالفتها ومعارضتها ومحاورتها في الآن نفسه.

التصور الثاني: لا يرى من يشايع هذا التصور أي جدوى من احتواء الكتاب الإبداعي على محطة التقديم، أو باقي الأشكال الأخرى للاستهلال. فهي، من وجهة نظرهم، عتبة قد تشوش على طبيعة النص الإبداعية ووشاية - بطريقة غير مباشرة - بأسرار النص المركزي الجوهرية. زيادة على ذلك، فإن الفضاء المناسب لتقديم العمل الأدبي، يتموقع، أو عليه أن يكون كذلك، بعيدا عن الفضاء النصي بصفة عامة، فلا يصح - حسب هذا التصور - أن يسقط الأدباء فيما يتوق الأدب إلى تجنبه وتجاوزه.

ولو أمعنا النظر في هذا الأمر سنجد أن الخطاب الأدبي يتنكب عن أن يصبح خطاب تواصل مباشر (تعليق أو شرح أو تفسير)، ويسعى للارتقاء إلى مرتبة التواصل الفني الرفيع المستوى، إذ إن رهان الاستراتيجية النقدية (وكل خطاب واصف) هو البرهنة والإقناع، في حين تروم الخطابات الإبداعية إلى اجتراح مسارات نصية تخييلية مغايرة، مستهدفة الإمتاع والمؤانسة بالدرجة الأولى.

يصبح الخطاب التقديمي، إذن، خطابا اختياريا، لا يتوقف عليه إخراج الكتاب بالضرورة (عكس العنوان واسم الكاتب باعتبارهما محفلين إجباريين لا اختياريين). فلا تدخل المقدمة في نطاق لزوم ما يلزم [7]، وبالتالي فهي تندرج في نطاق استراتيجية الكتابة لدى هذا الكاتب أو ذاك، كما ترتهن بتقديراته الخاصة، أكثر مما هي قضية إجبارية، يطلبها التشكيل العام للكتاب طلبا.

ولقد عرف عن العديد من الأدباء استغناؤهم عن خدمات هذا النص المحيط «Péritexte». ويمكن الإشارة على سبيل المثال لا الحصر، إلى عينة من هؤلاء: ميشو (Michaux)، وبيكيت (Beckett)، وفلوبير (Flaubert)، فهذا الأخير لا يخفي تذمره من المقدمة واحتجاجه على وضعها في بداية الأعمال الأدبية. يقول فلوبير - وهو يعبر بوضوح عن رفضه القاطع لفكرة المقدمة - في رسالة لـ زولا: «لا ألوم إلا المقدمة. فحسب رأيي، فالمقدمة تفسد عملك الذي يتصف بالحياد والسمو. إنك تفشي سرك، الأمر الذي يبدو ساذجا، وتعبر أيضا عن رأيك، الشيء الذي - من منظور رؤيتي الشعرية (الخاصة) - لا يحق لروائي أن يقدم عليه» [8].

أما الأسباب التي دفعت هؤلاء إلى تبني فكرة إقصاء المقدمة، فهي متعددة ومختلفة، فمنهم من دعا إلى إبعاد المقدمة (Préface)، لأن «النقاد لن يتكلموا إلا عنها» (جونيط على سبيل المثال)، وهي نصيحة تجد مبررها في طبيعة بعض الممارسات النقدية التي تستعيض عن قراءة النص بقراءة المقدمة، وبالتالي تبتغي من هذه المقدمات استخلاص استنتاجات نقدية يجري إسقاطها على النص المركزي من دون مواربة.

كما يرى البعض الآخر أن المقدمة نص مضاف، ويعد في حقيقة الأمر «إساءة حقيقية لجوهر عمل إبداعي، يفترض فيه توافره على القدر الكافي من الاستقلال والاكتفاء الذاتيين المطلوبين لمواجهة كل الاحتمالات التداولية الممكنة» [9]، لأن «العمل الجيد، لا يحتاج إلى تقديم» [10].

أو متأخرة (عادة ما تكتب بنَفَس الوصايا النقدية في مرحلة متأخرة من عمر الكاتب) (Tardive). هذه المقدمات يفترض أن يكتبها الكاتب ذاته «مقدمة ذاتية» (Auctorial)، أو يكتبها غيره «مقدمة غيرية» (Allograhe).

أما بخصوص أصناف المقدمين، فيميز جونيط بين ثلاثة منها:

الأول: «المقدم الحقيقي» (P.Réel): إسناد مهمة التقديم لشخصية حقيقية وواقعية.

الثاني: «المقدم المتخيل» (P.Imaginaire): نسبة التقديم إلى شخصية من صنع خيال الكاتب.

الثالث: المقدمة المنسوبة إلى شخصية واقعية عن طريق الخطأ (P.Apocryhe) [١٤].

ومن المعلوم أن اختيار نوع من هذه الأنواع، يحدد بكيفية صارمة وضع المقدمة، ونمطها، وطريقة تلقيها، فالمقدمة اللاحقة لا تتوجه نحو الأهداف نفسها التي تتجه نحوها المقدمة الأصلية، وليست للمقدمة الذاتية غايات المقدمة الغيرية نفسها، وهكذا دواليك.

٢- الطابع الجدالي للمقدمة

عكف هنري ميتران على دراسة القوانين العامة المنظمة لكتابة المقدمة، وذلك من حيث الملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام وفق أصناف المتكلمين، والعبارات والمستوى الأيديولوجي والوظائف. وقد تعامل هنري ميتران مع هذه المقدمات باعتبارها نوعا خطابيا غني الأبعاد والدلالات، مركزا مقاربته على الطابع الجدالي للخطاب التقديمي: «فنادرة هي المقدمات، في ذلك العصر، التي لا تهاجم النقد بصفته مؤسسة، والنقاد باعتبارهم طبقة، حيث يصبح الناقد هو الحاجز الثالث الفاصل - دون سابق دعوة - بين المؤلف والقارئ، والذي على المقدّم القضاء على سلطته مسبقا، محاولا استباق الحجج النقدية، وإظهار بطلانها بشكل قبلي، ولتحقيق هذه الغاية يلجأ المقدم إلى استخدام أسلوبي المديح والاتهام بشكل تناوبي» [١٥].

كما كشف لنا هنري ميتران، كذلك عن الطابع الديداكتيكي الذي تتصف به أغلب المقدمات، معتبرا أن كل خطاب ديداكتيكي، هو خطاب إكراهي وإلزامي لا يقول «هذا هو العمل» فحسب، ولكن أيضا: «هذا ما يجب عليكم الاقتناع به»، ذلك أن فعل «وجب» هو من منظور ميتران، فعل - مفتاح في الخطاب التقديمي [١٦].

من هذا المنطلق التأسيسي، فالمقدمة تندرج في نطاق علاقة النص الإبداعي بالنص الواصف التي تقرن التعليق بالنص الإبداعي، ذلك أن نقاد الأدب «ينتجون منذ قرون «نصا واصفا» (Métatexte) دون علم منهم بذلك» [١٧]. ويغدو القارئ المبدع في هذه الحالة القارئ الأول والناقد الأول لعمله الإبداعي، حينما يصر على أن يجمع النص الإبداعي والنص الواصف بين دفتي الكتاب الإبداعي ذاته، إذ المؤلف «هو القارئ الأول لعمله، وهو أيضا، وفي كثير من الأحيان، يعد الناقد الأمثل لنصوصه الأدبية» [١٨].

أو متأخرة (عادة ما تكتب بنَفَس الوصايا النقدية في مرحلة متأخرة من عمر الكاتب) (Tardive). هذه المقدمات يفترض أن يكتبها الكاتب ذاته «مقدمة ذاتية» (Auctorial)، أو يكتبها غيره «مقدمة غيرية» (Allograhe).

أما بخصوص أصناف المقدمين، فيميز جونيط بين ثلاثة منها:

الأول: «المقدم الحقيقي» (P.Réel): إسناد مهمة التقديم لشخصية حقيقية وواقعية.

الثاني: «المقدم المتخيل» (P.Imaginaire): نسبة التقديم إلى شخصية من صنع خيال الكاتب.

الثالث: المقدمة المنسوبة إلى شخصية واقعية عن طريق الخطأ (P.Apocryhe) (١٤).

ومن المعلوم أن اختيار نوع من هذه الأنواع، يحدد بكيفية صارمة وضع المقدمة، ونمطها، وطريقة تلقيها. فالمقدمة اللاحقة لا تتوجه نحو الأهداف نفسها التي تتجه نحوها المقدمة الأصلية، وليست للمقدمة الذاتية غايات المقدمة الغيرية نفسها، وهكذا دواليك.

٢- الطابع الجدالي للمقدمة

عكف هنري ميتران على دراسة القوانين العامة المنظمة لكتابة المقدمة. وذلك من حيث الملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام وفق أصناف المتكلمين، والعبارات والمستوى الأيديولوجي والوظائف. وقد تعامل هنري ميتران مع هذه المقدمات باعتبارها نوعا خطابيا غني الأبعاد والدلالات، مركزا مقاربته على الطابع الجدالي للخطاب التقديمي: «فنادرة هي المقدمات، في ذلك العصر، التي لا تهاجم النقد بصفته مؤسسة، والنقاد باعتبارهم طبقة، حيث يصبح الناقد هو الحاجز الثالث الفاصل - دون سابق دعوة - بين المؤلف والقارئ، والذي على المقدّم القضاء على سلطته مسبقا، محاولا استباق الحجج النقدية، وإظهار بطلانها بشكل قبلي، ولتحقيق هذه الغاية يلجأ المقدم إلى استخدام أسلوبي المديح والاتهام بشكل تناوبي» (١٥).

كما كشف لنا هنري ميتران، كذلك عن الطابع الديداكتيكي الذي تتصف به أغلب المقدمات، معتبرا أن كل خطاب ديداكتيكي، هو خطاب إكراهي وإلزامي لا يقول «هذا هو العمل» فحسب، ولكن أيضا: «هذا ما يجب عليكم الاقتناع به»، ذلك أن فعل «وجب» هو من منظور ميتران، فعل - مفتاح في الخطاب التقديمي (١٦).

من هذا المنطلق التأسيسي، فالمقدمة تندرج في نطاق علاقة النص الإبداعي بالنص الواصف التي تقرن التعليق بالنص الإبداعي، ذلك أن نقاد الأدب «ينتجون منذ قرون «نصا واصفا» (Métatexte) دون علم منهم بذلك» (١٧). ويغدو القارئ المبدع في هذه الحالة القارئ الأول والناقد الأول لعمله الإبداعي، حينما يصر على أن يجمع النص الإبداعي والنص الواصف بين دفتي الكتاب الإبداعي ذاته، إذ المؤلف «هو القارئ الأول لعمله، وهو أيضا، وفي كثير من الأحيان، يعد الناقد الأمثل لنصوصه الأدبية» (١٨).

٣ - وظائف المقدمة

يمكن حصر الوظائف التي تضطلع بها المقدمة فيما يلي:

١- الحصول على قراءة.

٢- أن تكون هذه القراءة ملائمة.

٣- استقطاب القارئ.

هذه الأهداف تمكن أولا من جعل الأثر الأدبي نصا مقروءا (Etre lu)، وأن تكون قراءة هذا الأثر الأدبي قراءة جيدة، ثانيا (Bien lu). ويبدو الأمر كما لو أن النص معرض لأخطار القراءات المغرضة أو المغلوطة (Mal lu) [١٩].

ولا تكمن وظيفة المقدمة في ذلك الاستقطاب التجاري المألوف - كما هو الشأن بالنسبة إلى العنوان أو صورة الغلاف - ما دام هذا القارئ الذي انغمس في قراءة التقديم قد قطع خطوات مهمة، تبدأ بالحصول على النسخة (من خلال اقتنائها أو إعارتها أو حتى سرقتها)، ثم شروعه في قراءة العمل [٢٠]، بل يجب النظر إلى مفهوم الاستقطاب بالمعنى الذي يتجاوز الإغراء والاستدراج (التجاري) إلى نوع آخر من الاستقطاب: يتعلق بتغيير الخلفية النظرية التي يحاول المؤلف تمرير تقاطيعها العامة من خلال هذه المقدمة.

تنطوي السطور السابقة على فكرة أساسية مفادها أن المقدمة تغدو شبيهة بـ «كيفية الاستعمال» (Mode d'emploi) [٢١]، كما يحلو لنوفاليس (Navalis) أن يصفها به، فمن خلالها يحدد المؤلف الكيفية التي يجب التعامل بها مع المؤلف، حماية لمحتواه من التقدير الخاطئ. إنها بالتالي «كيفية الاستعمال» - لا بالمعنى التجاري المحض - التي تشدد على واجب الامتثال إلى «مواثيق القراءة»، التي تضمن نوع القراءة المجدية والفاعلة. إنها - أي المقدمة - باختصار شديد: بمنزلة بوصلة موجهة يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنبه شطط التأويل وسوء التقدير.

وبهذا المعنى، يغدو دور التقديم الأول هو تدشين النص (Inauguration)، وافتتاحه (ouverture) وكل تدشين يعني بالضرورة التعريف بهذا النص، من حيث هو ميثاق تواصلي من نوع خاص، يجري التوقيع عليه بين الكاتب والقارئ. هذا الميثاق الضمني تحدد بنوده كيفيات تلقي النص الأدبي والتعامل معه في مستويي القراءة والتأويل، ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي بطريقة غير مباشرة، في النسق المعرفي العام للكتاب، والذي تشكل المقدمة أحد مداخله الأساسية.

تفضي بنا الإيضاحات السابقة إلى أن الخطاب التقديمي هو:

- استباق خطابي: فالمقدمة عبارة عن تعليق سابق على محتوى نص لاحق لم تجرِ معرفته واستقصاء عوالمه بعد. كما أنها جواب ضمني عن سؤال مفترض يشغل بال الكاتب، ويقض مضجعه في علاقته بمحفل القراءة.

- خطاب مساعد: وهو عبارة عن تعاقد قبلي ضمني أو صريح بين المؤلف وقارئه من أجل ضمان حد أدنى من الفهم المناسب للعمل بعديا.
- خطاب متعدد الأغراض، ومتنوع الأصناف: مقالة، رسالة، بيان أدبي.
- نص واصف: يختزل النص ويكثفه دون أن يعني ذلك أن قراءته قد تغني عن قراءة المتن.

ثالثا: الخطاب التقديمي الذاتي في الرواية العربية

ظلت بعض جوانب النص الروائي بمنأى عن التداول النقدي من قبل الدارسين العرب، ومن ضمن هذه الجوانب: الخطاب التقديمي في الرواية العربية. فقد كان الناقد العربي إما جاهلا بقيمة هذه المقدمات، وإما متجاهلا إياها، وإما يجعلها تنصهر في إطار دراسة المتن بصفة عامة، مما أدى إلى إهمال ما أصبح يعرف لاحقا بـ «الخطاب التقديمي» Le discours préfaciel.

ولو أمعنا النظر في هذا الأمر، لأمكننا القول إنه بإمكان الخطاب التقديمي أن يسلط الضوء على إشكاليات إبداعية متعددة، وذلك في حالة حصره «تاريخيا، وبنيويا، وأن يوفر مجموعة من الأجوبة التي بقيت مغيبة أو مضمرة بصدد الكتابة الروائية العربية. تلك الأجوبة التي بقيت أسئلتها معلقة، سواء على مستوى سوسيولوجية القراءة الروائية العربية، أو على مستوى أيديولوجية كتابتها»[21].

وبما أن آليات الخطاب الواصف المعاصر طاولت ما يشكل لحمة النص وسداه (أي النص والعتبات)، فقد جاءت الجهود في هذا المجال، مفتونة بدهشة الكشف عن جوانب ثرية جدا في قضايا النص التقديمي، وتعززت تلك المجهودات بتنامي خبرة الناقد، كما تدعمت بالتحقق النصي الملحوظ لعناصر النص المحيط، نسبيا بشكل لافت ومثير للأسئلة.

هذا ما يوصلنا إلى نتيجة مفادها أن تطور الخطاب التقديمي راجع إلى احتكاك الناقد العربي بهذه المعرفة المستجدة (إبداعيا ونقديا) التي لم يعبأ النقد العربي التقليدي بوجودها حتى الأمس القريب.

ولكي نتمكن من معرفة خصوصية الخطاب التقديمي الجديد، كان لا بد من مقايسته بنظيره التقليدي بغية استجلاء القواسم المشتركة، أو طبيعة الانزياحات المستجدة التي من شأنها أن تفتح لنا أفقا جديدا لقراءة عمودية لنماذج من المتن التقديمي العربي، مثلما يسعفنا ذلك الإجراء، في معرفة الثابت والمتحول في هذا الخطاب، والوقوف عند حدود تبدل، أو ثبات الاستراتيجية الخطابية لمقدمات الرواية العربية التقليدية والجديدة[22].

١ - خطاب المقدمات في روايات «الحساسية التقليدية»

درج يوسف السباعي على افتتاح رواياته بمقدمات تمهيدية. ففي روايته: «بين الأطلال» يعتبر المقدمة بمنزلة تحية صداقة لقارئ قديم، وتحية تعرف لقارئ جديد في الوقت نفسه.

وهذا التقليد الأدبي، من منظور السباعي، أثار تساؤلات أحد قرائه الذي لم يستسغ استحضار المقدمة في جل رواياته، ورأى أنه لا فائدة منها. إلا أن يوسف السباعي لا ينفي دعاوى هذا القارئ: «فقد يكون على حق، فما حاولت من قبل أن أقرأ مقدمة كتاب، بل إني غالبا ما أتجاوز عن بضع كلمات الصفحات الأولى، وأبدأ القراءة من أول الكتاب» (٢٤).

وإذا كان يوسف السباعي هو نفسه لا يستسيغ حضور هذه المقدمات، فما هو سبب إصراره على أن يكتب هذه المقدمات في صدارة رواياته؟

يجيبنا السباعي بقوله: «أحس برغبة في التحدث إلى قارئي، وأكره أن أجهد نفسي في كتابة كل هذه الصفحات، ثم ألقي بها إليه بلا كلمة واحدة بيني وبينه... بل أقدمها في صمت، وانصرف عنه في صمت، بل حتى «سلامو عليكم»، أو «خذ اقرأ هذه علها تعجبك!» (٢٥).

هكذا يكتب السباعي المقدمة ليشعر نفسه بأنه لا يكتب الكتاب، ثم يلقي به في خضم متلاطم القراء، مجهول الحدود، مبهم التفاصيل «بل أكتب لإنسان مميز معلوم أعرفه ويعرفني... وأحادثه ويجيب عليّ (...). فهذه المقدمة اعتبرها مجرد «سلامو عليكم»، فهي تحية صداقة لقارئ قديم، وتحية تعرف لقارئ جديد، فإن لم يقرأها القارئ فلا سلام عليه، وإن قرأها فعليه السلام» (٢٦). ذلك ما يؤكد لنا أن الكتاب عادة ما تكون لهم فكرة مسبقة، ولو بشكل عام، عن عينة القراء الذين يتوجهون إليهم، إلا أنهم في الوقت نفسه لهم معرفة عامة بالقراء الذين لا يرغبون فيهم أو يتجنبونهم (٢٧).

ولئن كانت بعض المقدمات تجمع ما بين تقديم العمل من جهة، وممارسة قراءة نقدية جادة حول النص المقدم له من جهة أخرى، فإن الملاحظ هو أن تلك المقدمات لا تحظى باهتمام الناقد العربي (على الخصوص المقدمات التي تركز كثيرا على جانب نقد النص المعني بالأمر)، حيث ظلت هذه النصوص مغيبة في استراتيجية الكتابة النقدية بصفة عامة، وبهذا التغييب، ظل فحوى هذه المقدمات غير فاعل في تطوير الممارسة النقدية بالنسبة إلى الناقد العربي.

ويعزو البعض ذلك إلى «عدم وجود تصور قبلي يتحكم في عملية كتابة المقدمات هذه التي أصبحت لها في مجملها وظيفة استهلاكية أكثر منها معرفية» (٢٨).

أما أهمية الخطاب التقديمي، كما يؤكد إلياس فركوح، فتكمن في كونه يحقق خطوتين مطلوبتين تماما لكل عمل أدبي: «الأولى هي أن تحاور النص، وبذلك تكون قد أعدت إنتاجه، والثانية، وهي أن تحاور رأيا في هذا النص وأن تشتبك معه» (٢٩).

من أجل التوسع في إبراز هذه القضايا بشيء من التفصيل، سننتخب نموذجا من نماذج الخطابات التقديمية الذاتية، وذلك بغية التعرف على مكوناته، والتوقف عند خصائصه الشكلية ووظائفه الفنية.

أ - خطاب تقديمي محكوم بالهاجس الأيديولوجي (مقدمة رواية: «دفنا الماضي» لعبدالكريم غلاب نموذجا)

يفتتح عبدالكريم غلاب: «دفنا الماضي»[٣٠]، من الناحية الشكلية المظهرية، بمقدمة تمهيدية، تعد بمنزلة مدخل أساسي لولوج عالمها الروائي، وربط علاقة تواصلية حقيقية معه، وتشي هذه المقدمة بانخراط الروائي المباشر في أتون الصراع الاجتماعي، المتسم لحظتئذ بالفوران والغليان، معلنا انحيازه الواضح إلى تيار الالتزام في الإبداع.

من أجل تفكيك معطيات هذه المقدمة التي لها أهمية قصوى في تاريخ أدبنا المغربي المعاصر، سنركز مقاربتنا على المحورين التاليين:

١ - محتويات الخطاب التقديمي

يبرز غلاب في مقدمته الذاتية التي صدَّر بها: «دفنا الماضي» طبيعة النقاش الضمني الذي كان دائرا إبان كتابة مقدمة الرواية[٣١]، وقد تمحور هذا النقاش، بالأساس، حول ماهية الأدب ووظائفه، حيث يعرض عبدالكريم غلاب وجهة نظره الخاصة فيما هو متداول من الآراء، كما لا يفوته اقتراح الحلول للمشاكل الأدبية التي كانت عالقة.

إن هذه المقدمة تتضمن بعض عناصر النظرية الأدبية، من منظور تلك المرحلة، كالحرص على التعيين الجنسي للأثر الأدبي: «دفنا الماضي رواية ملتزمة» (ص ٦)، وتحديد ماهية هذا الجنس الأدبي: «فهي ليست تاريخا ولا سردا عابرا للأحداث، ولا إغراقا في الخيال» (ص ٥)، وتبعا لذلك، تصبح «دفنا الماضي»، «رواية ملتزمة لم تمش مع أبطالها محايدة» (ص ٦).

أما أبرز مظاهر هذا الالتزام، فيكمن في أن الرواية «لم تصور الأحداث تصوير السائح الذي يعيش سياحته بلا قلب، كما يفعل بعض الكتاب الذين يصورون ملامح من مجتمع الماضي، بعقلية فولكلورية» (ص ٦)، كما أنها لا تستهدف مجرد سرد الأحداث والوقائع، «ولكن أهميتها [تكمن] في تحليل النفسية التي كانت وراء الحادث» (ص ٦)، وبذلك الموقف الملتزم، يعتبر غلاب نفسه منخرطا في قلب المعارك المصيرية التي شهدها مجتمعه، إذ يستطرد في هذا السياق قائلا: «وأحسب أني بهذه الرواية كنت في صميم المعركة التي خاضها جيل القنطرة، وذلك هو التزام الكاتب مع مجتمعه وشعبه» (ص ٦).

وإذا دققنا النظر فيما سبق، يتبادر إلى أذهاننا الطبيعة السجالية لهذه المقدمة والطابع الوثوقي الذي تصدر عنه، إذ يحاور المقدم من خلاله مجموعة من الأفكار والتصورات التي جعلها موضوعا لتقديمه، وهدفا لنقده، وذلك بعد الإعلان الصريح عن انحيازه المطلق إلى تيار الالتزام ضدا على كل الخطابات الأدبية الأخرى التي كانت تروم تكريس مبدأ الفن من أجل الفن، وضدا، كذلك على الفن الذي يدعي وقوفه موقف حياد من الصراعات التي يشهدها الواقع الاجتماعي.

كما أن المقدمة - بوصفها نصا محيطا - تعيد بعث محيط النص، وتقدم حوله إيضاحات متعددة، توفر له بعدا تداوليا حيا، ما دامت هذه الرواية هي أصلا: «انبعاث لرواسب عديدة من فترة المخاض في المغرب. هي فترة عاشها شعب بلادي بكل وعيه وتفتحه على العالم

الجديد... إلخ» (ص ٥)، كل هذا وغيره، يجعل من هذه المقدمة، وثيقة تاريخية مهمة في مجال تطور فن الرواية في المغرب.

٢ - وظيفة الأدب من خلال المقدمة

نشير في البداية إلى أن هذا الخطاب التقديمي يشير بطريقة صريحة أو غير مباشرة إلى بعض التصورات الأدبية والفكرية التي جعلها محور حديثه، وهذه التصورات التي تعتمل في هذه المقدمة هي على التوالي:

- تيار الالتزام: تشي المقدمة بحضور غير مباشر[٣٢]، لتأثير كتاب سارتر الشهير: «ما الأدب؟»، وهو الكتاب الذي يحاول الإجابة عن سؤال «الأدبية» (أي المقاييس والتحققات النصية التي تجعل من كتابة ما أدبا). فقد ركز سارتر على مسؤولية الكاتب والتزامه، ودوره في التغيير الاجتماعي، في مقابل الدعوات التي كانت تدعو إلى تخليص الأدب من المشاركة في الصراع الاجتماعي والسياسي، وجعله مهتما بالشكل واللغة وجمالية الكتابة، بعيدا عن التسخير والتوظيف[٣٣].

وإذا تأملنا خصوصيات هذه المرحلة من مراحل تاريخ المغرب المعاصر، تبين لنا أنها كانت تتسم بالغليان والاضطراب، وجاءت المقدمة لتعكس حدة هذا المخاض، مساهمة بذلك في نشر ثقافة تلهب الحماس، وتعلن استراتيجية الثورة كأساس للتغيير، إلى غير ذلك من الشعارات التي تنتمي إلى قاموس الرومانسية الثورية الذي لازم جيل الاستقلال وما بعده.

هذا النوع من المقدمات، هو في واقع الأمر، عبارة عن وعاء للأيديولوجيا، على حد تعبير هنري ميتران. ما دامت المقدمة عبارة عن «ملفوظ يأخذ صيغة العقيدة»[٣٤]. وبالتالي تغدو وظيفتها الأساسية هي تقديم تصور كاتبها حول بعض القضايا العامة التي لها صلة بالفضاء العام الذي كتبت فيه الرواية.

إن غلاب كان أشد اقتناعا بأنه ليس كافيا أن يكون المبدع ملتزما، ولكنه أيضا من المهم جدا أن يكون القارئ ملتزما كذلك، لأن الكاتب - كما كان دائما - هو ذات فردية منعزلة، بينما يشكل القارئ مجموعة اجتماعية، إذ إن تطوير المجتمع وتثويره مرهونان بالكتل والطبقات الاجتماعية بالأساس، هذا ما حدا بدعاة الالتزام (عربيا وعالميا)، إلى ربط مصير الأدب بالطبقة العاملة، وإذا كان العمال لا يقرأون - على الأقل - «الآداب الجميلة» Les belles littératur ، فإنه على الكاتب الواعي بمسؤولياته التاريخية أن يبدأ باستمالة الطبقة العاملة لتلعب دور القارئ.

إلا ان كيفية استيعاب هذا المبدأ (مبدأ الالتزام) في عالمنا العربي، شابه الكثير من التشويه، وجعله يسقط في دائرة التبسيط والفجاجة. فقد كانت الفورة الأيديولوجية والقومية سببا وراء تغييب أسئلة نقدية ذات أسس فلسفية متقدمة في تصور هذا المفهوم، لذلك «سرعان ما اتخذ مفهوم الالتزام دلالة اختزالية، شعارية بالدرجة الأولى»[٣٥].

- تيار الفن من أجل الفن: معروف أن هذه الحركة الفنية كانت لا تستهدف غاية سوى خدمة الفن لذاته، ومن هذا المنظور الفني، فإن هذا الأدب يجب ألا يسخر لخدمة القضايا النفعية (الأخلاق، السياسة، الأيديولوجيا...)، وأن كل ما من شأنه أن يجعل الأدب فنا للاستهلاك الجماهيري البسيط هو إفراغ له (أي للأدب)، من حمولته الجوهرية، وإحالته بالتالي إلى فن سطحي مبتذل.

وضدا على هذه المنطلقات الفنية، انبرى غلاب في مقدمته للرد على هؤلاء الكتاب الذين اختاروا العزلة والانفصال عن الذوق العام، والذين لا يجدون غضاضة في اعتبار الجمهور كتلة من الغرائز السطحية التي لا ترقى إلى مستوى ما يكتبونه.

- تيار الفرنكفونية: لا يخفي غلاب معارضته المبدئية الحادة لهذا التيار الأدبي في الكتابة المغربية، الذي يجعل نفسه في خدمة السائح الأجنبي، وتقديم ما يرغب، إرضاء لذائقته الأدبية، حتى إن كان ذلك على حساب أصالة الثقافة المغربية التي يجري تشويهها، وهو ما يمكن تسميته بـ «فلكَرة التراث» (أي إضفاء الطابع الفولكلوري على الأعمال الإبداعية لتكتسب حدا أدنى من المقروئية لدى القارئ الأجنبي، وبالمواصفات التي يرتضيها). الأمر الذي يؤدي إلى تشويه صورة المغربي، ويعطي تصورا مغلوطا عن واقع المغاربة الاجتماعي والسياسي والأخلاقي، في زمن كان المثقفون المغاربة يرفعون فيه شعاري: «التعريب» و«المغربة» على أصعدة مجتمعية عدة، في مواجهة ما تبقى من ثقافة المستعمر، ومن رأسماله الرمزي حسب المناهضين لهذا التيار في الثقافة المغربية المعاصرة.

تأسيسا على ما سبق، يمكن اعتبار مقدمة: «دفنا الماضي» بمنزلة خطاب تقديمي موسوم بالطابع السجالي الذي يجادل فيه الكاتب تصورات مختلفة في قضايا الأدب والسياسة والفكر.

- إعلان الكاتب انحيازه إلى تيار الالتزام، والذي يعتبر أن للكاتب مسؤولية محددة في عملية التغيير الاجتماعي.

- اعتبار المقدمة صدى صارخا للفوران والغليان السياسي والاجتماعي الذي عرفته المرحلة التي دبج فيها الكاتب مقدمة هذه الرواية.

- تضمين الخطاب التقديمي لوجهة نظر الكاتب حول مفهوم الإبداع (الرواية أساسا) وكذا نموذج قراءته.

١-٢- خطاب المقدمات في روايات «الحساسية الجديدة»

وجد العديد من كتاب الرواية الحداثية في العالم العربي ضالتهم في توقيف القارئ في فضاء الخطاب التقديمي، لإثارة انتباهه إلى قضية ما، سواء بطريقة فيها الكثير من اللباقة واحترام المخاطب، أو من خلال إعلان تحديهم [٣٦]، لهذا القارئ في سياق استفزازي صريح أو ضمني.

من هذا المنطلق الإبداعي، سيحول فاضل العزاوي في: «الديناصور الأخير»، الخطاب التقديمي إلى فضاء للسخرية الماكرة من ممارسات ثقافية - نقدية مستشرية يراها متخلفة في عالمنا العربي، وذلك بعد نشره لإحدى قصائده التي وسمها بـ «القصيدة - الرواية». فتحت عنوان مثير: «إيضاح مشترك من المؤلف وبطله (س) الذي يلقب بالديناصور وبأسماء أخرى»، يوضح المؤلف وبطله ما يلي: «يود المؤلف وديناصوره أن يشكرا جميع النقاد الذين كتبوا عن هذه الرواية - القصيدة منذ ظهورها (والحقيقة أن ما كتب عنها كثير جدا، بحيث يتجاوز حجمها بمرات عدة)، لا لأنهم امتدحوها، فذلك شيء لا علاقة للمؤلف وديناصوره به، وإنما لأنهم حاولوا أن يغامروا في الدخول إلى مغارة الوحش، حيث يصطدم المرء في كل خطوة من خطواته بأسرار وطواطم ظلت مخفية طيلة عشرات الألوف من الأعوام». ومع ذلك، فإن الديناصور انزعج قليلا إزاء بعض الذين انتقدوه لهذا السبب أو ذاك، وكاد يفترسهم لولا حكمة المؤلف في تهدئته والتخفيف من غضبه، وذلك برواية بعض القصص المضحكة والنكات عن ناقد كان يقدم دراسات مفصلة عن كتب لا وجود لها، لكتّاب لا وجود لهم على الإطلاق...»[٢٧].

في حين عمد عبدالله العروي في مقدمة: «أوراق» إلى إعطاء تصور معين حول إشكالية التجنيس التي شكلت العنصر المحير في تلقي هذا الكتاب الباذخ، حيث يشرح لأولئك النقاد - الذين لم يستسيغوا تسمية «أوراق» بـ «سيرة إدريس الذهنية» - فحوى ما يبتغيه من هذه التسمية الطريفة، حيث تكشف مقدمة «أوراق» عن كونها موقعا متميزا لبلورة مواصفات العلاقة التعاقدية المفترضة.

ومن كل ذلك، ندرك أن الكاتب يحتمي وراء المصلحة الخاصة لمشروعه، ويعرض نفسه رافعا للجور، وأن من واجبه تصحيح وضع مغلوط، واضعا حدا لانتشار التأويلات غير المرغوب فيها في أثناء قراءة هذا الكتاب المفتوح، ومن مسؤولية الكاتب، كذلك تدارك الموقف قبل فوات الأوان، وإلا سيكون مفعول تعميم تلك القراءة المغلوطة وبالا على صاحب الكتاب.

ففي نظير هذه النصوص الروائية المستعصية على الفهم البسيط، يستغل الروائي الحداثي مساحة التقديم، حيث يعتبرها فضاء متميزا. وهذا ما ندركه من خلال تلك المقدمات المختلفة التي تروم إعطاء أفكار أولية حول مفهوم الكاتب للكتابة الروائية، وكذا تصوره لطبيعة القراءة المنتجة، وهذاما نستشفه من مقدمة محمد عزالدين التازي لروايته: «أيها الرائي»، حيث يستوقف الروائي قارئه، ويطلعه على جملة الأفكار والهواجس والتصورات التي تحكم كتابته الروائية. يقول في هذا الصدد: «أتردد قبل أن أفتح الأوراق، سأفتحها وأقرأ، علي أن أنجح في تجديد العلاقة الدموية مع نص ما، علاقة الكوابيس والأوهام ورؤى اليومي، سأبدأ من ذلك النص الذي يشبه علاقتي بامي، أو حتى علاقتي بك أيتها العزيزية، نص عنيد، غضوب عاشق، بادئ من حيث لا ينتهي، طموح ويحب الحياة والصخب إلى حد أن يصبح ثرثارا أحيانا.

ساخرا يخرج لسانه لبعض القراء، مترقرق كالموجة، متعال، متمنع لا يقبل أن يبتذل نفسه في اتجار رخيص أو غال، أو أن يعطي خباياه إلا لمن يعشقه»[38].

هكذا غدت المقدمات في الرواية الحداثية أكثر التباسا، ولم تعد لها تلك الوظيفة البسيطة التي قد تتجسد في حماية النص من القراءة المغلوطة، بل تحولت إلى فضاء للتوقف على بعض الرؤيات الإبداعية غير المسبوق إليها. فقد كان كتّاب الحساسية الجديدة في الرواية والفكر والفن أحوج ما يكونون إلى توضيح مذهبهم، «لأنه مرتبط أشد الارتباط بقضية التلقي، لمخالفتها الجارفة للأشكال الفنية التقليدية والجديدة...»[39].

ب - من أجل خطاب تقديمي مكاشف (مقدمة رواية «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم نموذجا)

تدخل مقدمة صنع الله إبراهيم لروايته: «تلك الرائحة»[40]، في ما يمكن توصيفه بـ «ما قبل النص» Avant - Texte، وهو مظهر من مظاهر التعالي النصي، له قيمة تعليقية (ميطانص) بالأساس، حيث يسرد صنع الله في هذه المقدمة الشهيرة ما تعرض له هذا النص من منع وبتر وتشويه بسبب سلطة الرقابة، وكأنه بذلك الصنيع يدعو القارئ إلى «زيارة، منظمة أو مرتجلة، إلى مختبره قصد اكتشاف السبل والوسائل التي بواسطتها أصبح النص على شكله الراهن. فيميز مثلا ما كان في الأصل، عما آل إليه في أثناء التأليف»[41].

وتعد مقدمة رواية «تلك الرائحة» من بين المقدمات المتميزة في تاريخ الخطاب التقديمي العربي، سواء على صعيد كم الصفحات التي بلغتها (١٤ صفحة)، أو على صعيد عينة المضامين التي انطوت عليها، فهي بمنزلة «مقدمة - بيان» La préface manifeste تحكي عن قصة هذا العمل الأدبي، بما في ذلك ظروف وحيثيات ظهوره، بالإضافة إلى ما تعرض له من أنواع المنع والتهميش، من المؤسسة السياسية ورقابة المجتمع المدني، بعد أن تجرأ على ملامسة قضايا حساسة تدخل في نطاق المحرمين (السياسة والجنس).

ففي مقدمته الاستهلالية لرواية «تلك الرائحة»، وتحت عنوان «على سبيل التقديم»، يرفع صنع الله الستار عن مسار الرواية في مواجهة سلطتين أساسيتين: رقابة الدولة أولا، ثم المجتمع المدني (والناشرون جزء منه) لا في مصر وحدها، بل في العالم العربي بأكمله ثانيا، فهي مثال المقدمة المتقدة التي ارتأى صاحبها التشديد على ظروف النشر بالدرجة الأولى.

١ - الرواية في مواجهة رقابة المؤسسة السياسية

والجدير ملاحظته أن «تلك الرائحة» كتبت بعد تجربة صنع الله إبراهيم التي تربو على خمس سنوات في السجن السياسي (يناير ١٩٥٩ - أبريل ١٩٦٤)، وفيها العديد من القرائن التي توحي بكون هذه الرواية شبيهة بالسيرة الذاتية، حيث تتماثل الشخصية الرئيسية - والتي تظل بلا اسم في تلك الرواية - مع شخصية المؤلف في الخروج من السجن لمواجهة واقع

جديد يدفع إلى الاغتراب، يراه الروائي هلاميا وهميا في بعض مظاهره وممسوخا، عالم لا تقود فيه معاناة الإنسان إلى غد مشرق، بل تزيد من غربته، وتحثه أن يتعلم كيف يتعامل مع مستجداته الطارئة التي مست كل المستويات المجتمعية.

كما يذكرنا الروائي في مقدمته بالسياقين الذاتي والموضوعي اللذين كتبت فيهما هذه الرواية: «كنت - عندما كتبت «تلك الرائحة» - خارجا لتوي من السجن، خاضعا للرقابة القضائية التي تستلزم الحضور القسري في المنزل من غروب الشمس، حتى شروقها. وكنت أقضي بقية اليوم في التعرف على عالم ابتعدت عنه أكثر من خمس سنوات، وما أن آوي إلى حجرتي، حتى أجد نفسي مدفوعا لأن أسجل بلمسات سريعة ما مر بي من أحداث ومشاهدات كانت تهزني بعنف وتبدو لي عجائبية، ثم أزيح هذه اليوميات جانبا وأعود إلى رواية، بدأتها في السجن عن عالم الطفولة» (ص ٨).

ولم تكد طباعة الرواية تنتهي حتى صدر الأمر بمصادرتها. ففي محاولة منه لإنقاذ كتابه، ذهب صنع الله إلى مقابلة طلعت خالد أحد معاوني عبدالقادر حاتم وزير الإعلام - في ذلك الوقت - وكان برفقته بعض كبار موظفي مصلحة الاستعلامات، كأنما حضروا ليتسلوا، ويتفرجوا على الكتاب المذكور كظاهرة اجتماعية، تثير فيهم نوعا من الفضول الساخر الذي يحمل في طياته حقدا دفينا تجاه شخصية الكاتب، وكانت نسخة من الرواية المصادرة مبسوطة أمامهم، وقد غطتها ملاحظات بالقلم الأحمر.

٢ - الرواية في مواجهة المؤسسة النقدية

لم تتوقف معركة صنع الله إبراهيم عند ردود فعل المؤسسة السياسية فحسب، بل كان يتصدى كذلك إلى جبهة أخرى لا يقل فيها الصراع شراسة، حيث جيوب المقاومة ضد كل ما هو جديد أو مغاير، أو لا ينسجم مع نغمة المرحلة (الواقعية الاشتراكية) على صعيد الرؤية الفنية، فعناصر الممانعة مترسخة في طبيعة النقد المحافظ من جهة، ونظيره الأيديولوجي من جهة أخرى.

٢ - ١ - الخطاب النقدي التشنيعي

يقوم النقد التشنيعي عادة على فكرة اختزال النص في سلسلة المقاطع الجنسية غير المحتملة، ومن هذا المنظور الضيق، فإن هذه النصوص تسيء إلى الجمهور، وتخل بالآداب، وتتحرف عن جادة الأدب المهذب العفيف.

لقد كان رد الفعل النقدي القوي لـ يحيى حقي هو أحد أشكال هذا الخطاب النقدي المانع والرافض لكل انزياح عما هو سائد من معايير فنية وقوالب أدبية جاهزة، إذ لم يستسغ يحيى حقي ما جاء في تلك الرواية شكلا ومضمونا. كتب في عموده الأسبوعي مقالا عنيفا جاء فيه: «لازلت أتحسر على هذه الرواية القصيرة التي ذاع صيتها أخيرا في الأوساط الأدبية، وكانت جديرة بأن تعد من خيرة إنتاجنا لولا أن مؤلفها زل بحماقة وانحطاط في الذوق، فلم يكتف

بأن يقدم إلينا البطل، وهو منشغل بجلد عميرة (لو اقتصر الأمر على هذا لهان)، لكنه مضى فوصف لنا أيضا عودته إلى مكانه بعد يوم، ورؤيته لأثر المني الملقى على الأرض.

تقززت نفسي من هذا الوصف الفسيولوجي تقززا شديدا لم يبق لي ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها...» (ص ٧).

والظاهر أن المعايير التي احتكمت إليها المؤسسة السياسية في مصادرة الرواية هي نفسها تلك التي استند إليها يحيى حقي في هجومه العنيف على الرواية، وهي بطبيعة الحال معايير أخلاقية وسياسية بالدرجة الأولى، الأمر الذي حال دون أن يجد هذا العمل طريقه إلى التداول الجماهيري الأوسع.

٢ - ٢ - الخطاب النقدي المساعد

إذا كانت المؤسسة السياسية قد صادرت الرواية بمباركة، غير مباشرة، من الخطاب النقدي الاشتراكي الدوجمائي، فإن هذا لم يحل دون تعاطف العديد من الأصوات مع محنة صاحب «تلك الرائحة». كان من ضمن الأصوات التي صمدت بجانب الكاتب في محنته تلك: القاص يوسف إدريس الذي خص الرواية بمقدمة مهمة، كان لها فضل كبير في فك الحصار عن عزلة الرواية والروائي زمنئذ. وللتذكير فقد كانت تربط صنع الله بيوسف إدريس علاقة صداقة سابقة: «عرفت صاحب هذا الكتاب منذ أكثر من عشر سنوات، دقيق ملامح الوجه أحيانا أحس به كالطائر الذي يضع منظارا، ومنذ عرفت صنع الله، وهو أصيل لم أشهده مرة متلبسا بخاطر ليس من صنعه، أو بفكرة لم يشق على تحصيلها...» (ص ١٩).

لقد كان وقعُ الرواية على يوسف إدريس مغايرا لما هو سائد من الأعمال الروائية في تلك المرحلة، وهذا ما دفعه إلى وصف قراءته للرواية ذلك الوصف المثير: «قرأتها، بل التهمتها في جلسة واحدة، جلسة كنت خلالها أسخط على الكاتب، وكثيرا ما أفتقد صنع الله الأول وكثيرا ما أحس أنه يريد وكأنما بصبر أيوب أن يؤلم القارئ ويؤذيه، ولكني حين انتهيت أحسست أني لست فقط أمام فنان عاد، ولكني أمام موهبة جديدة، وكأنما ولدت في الغيبة» (ص ٢٠).

خلال هذا التقديم، يستعرض يوسف إدريس أهم الخصائص الفنية والأسلوبية التي ميزت هذا العمل: وفرة الجمل القصيرة الحادة، وعدم العناية بانتقاء المفردات وسلامة اللغة، دون أن تفوته كذلك الإشارة إلى مظاهر «القبح»، الذي يصدم النفوس الحساسة. كل هذه المميزات هي بعض المظاهر النصية التي تشي بخصائص أسلوب سردي معروف، هو الأسلوب «التلغرافي» الذي تبلور من خلال مطالعات صنع الله لأعمال همنجواي، التي كان لها الأثر الفعال على أسلوبه في الكتابة السردية.

وبالإضافة إلى إصرار الروائي على الكتابة بلغة مطبوعة بـ «الفجاجة العامية المنحطة الذوق». هذه الفجاجة تعني رفض الأناقة اللغوية، ورشاقة الألفاظ وجماليات التعبير، وهي في

حقيقتها لغة أدبية جديدة، وطرائق مغايرة في تمثيل الواقع، لا بد أن تجيء متصارعة مع لغة وأسلوب القوى المحافظة وطرائقها، وذلك ما ستفصح عنه بجلاء طبيعة المتغيرات الفنية التي بدأ يعرفها المشهد الأدبي مع بروز أسماء حملت لواء التجديد في الرواية العربية آنذاك.

ولئن كانت القيم الجمالية عرضة دوما لثورة الذوق كمبدأ أدبي معروف، فإن من السذاجة الحرص على تأييد تجربة جمالية ما، وترسيم معاييرها التذوقية في شروط تاريخية تعرف متغيرات فارقة بين مرحلتين، وتشي بمخاض عسير في حركية المجتمع على كل الأصعدة، وهذا ما نستشفه من حديث صنع الله متسائلا: «ألا يتطلب الأمر قليلا من القبح للتعبير عن القبح المتمثل في سلوك فسيولوجي من قبيل ضرب شخص أعزل حتى الموت، وُضعَ منفاخ في شرجه، وسلك كهربائي في فتحته التناسلية، وكل ذلك لأنه عبر عن رأي مخالف أو دافع عن حريته أو هويته الوطنية؟» (ص١٠).

أما عن طريقة التأليف، فقد قرر صنع الله أن يحافظ على عمله هذا على منوال اليوميات، بعد أن رتب محتوياتها بطريقة خاصة، وذيّل بعض جوانبها بهوامش مستفيضة جمعها في نهاية النص، وأطلق على النص اسم: «الرائحة النتنة في أنفي». لكن يوسف إدريس اعترض على فكرة الهوامش [٤٢]، معتبرا إياها مغالاة في التجديد، وأقنع الكاتب بنقلها إلى داخل النص معترضا على العنوان السابق حتى تم التوصل سويا إلى عنوان الرواية الحالي.

أخيرا، دفع صنع الله بالرواية إلى المطبعة، وأهداه الرسام مصطفى حسين تصميما للغلاف، وبكلمة موجزة على الغلاف - أشبه بالمانفيستو- من توقيع كمال القلش ورؤوف مسعد وعبدالحكيم قاسم هذا نصها: «إذا لم تعجبك الرواية التي بين يديك، فالذنب ليس ذنبنا، وإنما العيب في الجو الثقافي والفني الذي نعيش فيه، والذي سادته طوال الأعوام الماضية الأعمال التقليدية والأشياء الساذجة السطحية، ومن أجل كسر المناخ الفني السائد الذي تجمد، نصمم على هذا النوع من الكتابة الصادقة المؤلمة أحيانا» (ص١٢).

وفي أثناء تعليقه على هذه المقدمة، في سياق إعادة تقييم التجربة، لا يخفي صنع الله النبرة الحماسية المليئة بثقة لا حد لها، والأحكام التي ثبت خطأها مثل حتمية قيام الاشتراكية في مصر، معتبرا كل ذلك من سذاجات المراهقة السياسية.

وكيفما كانت الحال، فقد دعا يوسف إدريس القارئ إلى الاطلاع على الرواية قصد التوقف، عن كثب عند طبيعتها، لتجاوز كل التقييمات المغرضة، والمقاربات الضيقة الأفق، والتي عملت على تشويه العمل وتسفيهه، لسبب أو لآخر يقول في هذا المضمار: «فإني أريدكم أن تقرأوا القصة، وتخوضوا التجربة وتحسوها، ولتطلقوا عليها بعد ذلك ما شئتم من أسماء» (ص ٢١).

إلا أن يوسف إدريس لا يخفي أن هذه الرواية قد تصدم أفق القارئ، وتوقعه في حيرة من أمره، لأنها رواية كتبت على غير ما جرت عليه العادة على المستوى الأسلوبي واللغوي من

جهة، كما أن صنع الله إبراهيم اتجه إلى المزج بين صوت الكاتب والسارد والشخصية الرئيسية مزجا يساهم بنصيب أوفر في ترسيخ تخييب أفق الانتظار، وإحداث أنواع التأويلات التي لا تنتهي بانتهاء قراءة الرواية.

٣- موقف مؤسسات النشر من الرواية

إن المتتبع لحلقات قصة «تلك الرائحة» مع دور النشر، لا بد أن تستوقفه بعض الأطوار الغريبة التي لازمت نص صنع الله طوال الستينيات إلى حين خروج الطبعة كاملة في نهاية الثمانينيات، ذلك أن رواية صنع الله إبراهيم القصيرة (تلك الرائحة) نشرت طبعتها الأولى الكاملة في مراكش عام ١٩٨٦، وتقدم الصفحة الأولى تاريخا موجزا لهذه الرواية:

- الطبعة الأولى الكاملة في مراكش - ١٩٨٦.
- الطبعة الأولى (صودرت) مكتب يوليو. القاهرة - ١٩٦٦.
- الطبعة الثانية (غير كاملة) دار الثقافة الجديدة، القاهرة - ١٩٦٩. أعيد نشرها بواسطة «كتابات معاصرة» القاهرة - ١٩٧١، والمجلة اللبنانية «شعر» صيف ١٩٦٨، غير كاملة في الحالتين.

إن قصة هذه الرواية مع مختلف المؤسسات التي حالت دون نشر الكتاب، أو نشره مع إدخال تعديلات عليه، تحكي ضمنيا عن محنة الكاتب في عالمنا العربي مع المؤسسات السياسية الحاكمة من جهة، والتيار المحافظ من جهة أخرى، بالإضافة إلى طابور خامس من الانتهازيين ممثلا في بعض دور النشر التي لا تتورع في المساومة على حقوق المؤلف، أو استغلال عمله لأغراض مادية بحتة، دون علم من الكاتب نفسه، وإهدار حقوقه كاملة في مرات عديدة.

وهذا ما تبرزه سامية محرز في معرض حديثها عن أزمة نشر هذه الرواية على الخصوص، وذلك عند قولها: «أما سياسة النشر التي تجنب القارئ فجاجة النص وعاميته»، فتتكشف بعد ذلك حينما يروي الكاتب تاريخ الطبعات غير الكاملة من «تلك الرائحة»، وهو يرى في ذلك قصة إنكار حقوق المؤلف، وفرض الطابع التجاري على الإنتاج الأدبي، فدور النشر المتعددة التي قررت نشر المخطوطة - على الرغم من القرار الرسمي بحظرها - فعلت ذلك بالطريقة التي تعدها أفضل لها، أي الطريقة التي تبعدها عن مشاكل الرقيب»[٤٢].

تفضي بنا المعطيات السالفة إلى أن هذه المقدمة تطلعنا على طبيعة صراع الكاتب مع نقاد المؤسسة الرسمية الذين لم يستطيعوا تبرير الأسباب الحقيقية التي دعتهم إلى مصادرة الرواية ومنعها. في حين أبرز صنع الله الإشكالية الأساس بين الكاتب ومعارضيه، وتتمثل هذه الإشكالية في كون الرواية تشكل قطيعة مع كل المعايير الجمالية والأخلاقية السائدة والسابقة. هذه القطيعة هي التي هيجت - بحماسة منقطعة النظير -

نقاد المؤسسة السياسية الرسمية، في الوقت الذي كان لها الوقع الحسن على نخبة من المتلقين المتنورين الذين لا يصدرون في أحكامهم عن تصورات عقائدية متصلبة (سياسية أو جمالية، أو أخلاقية).

هذا ما حدا في شروط أخرى بطبقة مستتيرة من القراء في الضفة الأخرى من العالم العربي، وبالضبط في المغرب، إلى إعادة الاعتبار لهذه الرواية ونشرها كاملة. الأمر الذي يشي بأن أفق انتظار القارئ المغربي قد تغير، بعد أن تفهم هذا القارئ مضامين الرواية (سياسيا وأخلاقيا) وتمثل طريقة صياغتها (جماليا).

ونشير في هذا الصدد، إلى أن جذوة الإثارة التي تميز بعض مقدمات الأعمال الأدبية الشهيرة في بدايات نشرها، لا تدوم طويلا، فسرعان ما يصيب تلك الجذوة المتقدة نوع من الوهن وشيئا فشيئا تخبو تلك الجذوة، ومع مرور الزمن، وتتالي المراحل تنطفئ جذوة الإثارة وتصير واقعا ينتمي إلى تاريخ الأدب [44].

إذ إن ما يسمى بـ «الإثارة الأولى» La provocation initiale التي تجسدت في المعايير الأخلاقية والجمالية الحادة التي دفعت بهؤلاء إلى رفض هذا العمل الأدبي، ستغدو هي الأخرى ضحية لمكر التقليد [45]، حيث تتحول عناصر تلك الإثارة الأولية - بكل مظاهر الرفض التي كانت تنطوي عليها - إلى لحظات تمويه، يرفعها الزمن الأدبي، بعد ذلك إلى مرتبة الكتابة - المعيار، حيث تتحول خلالها الحساسية الجديدة إلى حساسية متجاوزة، لا تثير أي رد فعل حرون من لدن أفق انتظار القارئ.

هكذا بدا لنا أنه لا يمكن اختزال رفض عمل أدبي ما في طبيعة الوقع الجمالي فقط، كما يشدد على ذلك ياوس، بل يتعدى ذلك في: «تلك الرائحة» إلى جوانب أخرى سياسية وأخلاقية، وهذا ما حاولت المقدمة جاهدة أن تلفت إليه الانتباه. من خلال ما سبق، نخلص إلى ملاحظات مهمة، يمكن إيجازها كالآتي:

- استهداف المقدمة ظروف الولادة العسيرة للعمل، وما تجشمه الكاتب صنع الله إبراهيم من جهد من أجل الحفاظ على سلامة النص، على الرغم من كل ظروف الحصار التي تعرض لها مصريا وعربيا، كما يشيد بالمثقفين الذين احتضنوا الكتاب ودعموه في لحظات اشتداد الخناق على الكاتب وكتابه.

- أهمية الخطاب التقديمي في روايته: «تلك الرائحة»، حيث يمكن اعتباره وثيقة تحدد طبيعة الممارسة السياسية والأدبية في مرحلة محددة من تاريخ مصر خاصة، والعالم العربي عامة. هذه الوثيقة مسنودة بمانفيستو (بيان)، يبرز طبيعة الأفكار الجديدة التي يغرد روادها خارج السرب، متحدين بذلك عقلية القطيع على الصعيدين السياسي والأدبي، كما تقدم، في الآن نفسه، نموذج قراءتها، وطبيعة المواثيق التي يجب اعتمادها لتجاوز صدمة الجديد من الأفكار والمقولات الجمالية عامة.

ثالثا: الخطاب التقديمي الغيري بين التقريظ والنقد الموضوعي

عادة ما يتم التقديم الغيري عن طريق استكتاب مقدم آخر للنص، يقوم صاحبه بدور تحفيزي للقارئ من خلال تقديم شهادته حول المؤلِّف والمؤلَّف في آن واحد، وهذا المقدِّم لا يختاره المؤلف (أو الناشر)، اعتباطا، فهو شخصية ذات مكانة إبداعية خاصة، ووضع اعتباري مميز.

وعادة ما يكون بين المقدِّم والمؤلِّف أكثر من قاسم مشترك، فقد يجمع بينهما الاهتمام الثقافي نفسه، أو الحساسية الفنية ذاتها، كما قد تكون بينهما علاقات حميمية خاصة. وهذا ما يحيل الخطاب التقديمي الغيري إلى «ميطا خطاب تنجزه يد ثانية. وهذه اليد الثانية [يد المقدِّم] تصافح الأولى [يد المقدَّم له] وتشد من أزرها»[16]. إنه كذلك، الضامن لعنصر جودة المقروء باعتباره المطلع الأول على المؤلَّف.

وتعتبر المقدمات الغيرية محطة أساسية في إبراز طقوس الكتابة الروائية في علاقتها بالمتلقي (المقدم والجمهور)، كما تحدد في الوقت نفسه، مجموعة من الشروط التاريخية التي وجهت هذه الكتابة الروائية.

في هذا الصدد، لا تخفى أهمية التوقف عند الروائي حنا مينه لتداول قضايا الخطاب التقديمي الغيري. أما مكمن هذه الأهمية، فيتجسد في عدد المقدمات المصاحبة لمجموعة من رواياته، علاوة على طولها (قد يربو التقديم الواحد منها على أربعين صفحة في الرواية الواحدة)، ناهيك عما تثيره هذه المقدمات الغيرية من قضايا متعلقة بجدوى كتابة المقدمة نفسها ووظائفها.

غير أن ما يلفت الانتباه بخصوص مقدمات روايات حنا مينه (أو جلها تقريبا درءا للتعميم) أنها عبارة عن مقدمات غيرية، فهي بالتالي، تمثل نمط وعي هؤلاء المقدمين Préfaciers بالإنجاز الروائي لدى حنا مينه، إضافة إلى أنها تعالج جوهر أسئلة المرحلة على صعيد كل من الكتابة والتلقي، وتجيب - ضمنيا - عن فحوى الخطاب التقديمي كممارسة أدبية نادرة التداول في ثقافتنا العربية.

- فكيف تمثَّل المقدِّم العربي الخطاب التقديمي؟
- وما هي علاقة الخطاب التقديمي بالخطاب الروائي؟
- وما هي درجة الذاتية والموضوعية فيما كتبه هؤلاء المقدمون؟

للإجابة عن هذه التساؤلات الجوهرية وغيرها، سنحاول الاقتراب من بعض المقدمات التي كتبت في صدارة بعض روايات حنا مينه، حيث سنتوقف عند مقدمة الأديب السوري واكيم أستور لرواية: «الدقل» وسنعرج بعدها على مقدمة رواية: «المصابيح الزرق»، التي حررها شوقي بغدادي، ثم نلامس عن قرب مقدمة رواية حنا مينه: «الشمس في يوم غائم»، التي

أنجزتها الأديبة نجاح العطار، مركزين على أهم القضايا التي أثارتها هذه التقديمات الغيرية من جهة، وإبراز طبيعة العلاقة بين هذه المقدمات وروايات حنا مينه من جهة ثانية.

١ - مقدمة ذات طابع تقريظي

يبدو أن نمط وعي المقدمين بقضايا الكتابة الروائية عامة، وكتابات حنا مينه، طبعه التباين والاختلاف. فجاء تقديم واكيم أستور لرواية: «الدَّقل» في شكل شهادة على مسار إبداعي متتابع، لا يخفي المقدِّم خلالها الارتباط الحميمي بينه وبين المقدَّم له، يقول واكيم أستور: «هذه ليست مقدمة كما أرادها حنا، إذ لم تعد بيننا مقدمات، ولكن تكون نهايات (...) هذه ليست مقدمة، هذه ليست رسالة، هذه شهادة... شهادة على مسيرة لم تكتمل بعد»[٤٧].

ثم يستطرد واكيم في بحثه عن توصيف خاص لما هو بصدد تدبيجه: «هذه ليست مقدمة، هذه ليست رسالة، هذه شهادة، شهادة على مسيرة لم تكتمل بعد، مسيرة بدأها القدامى بالضرب على الحديد «حديد بارد» والدق على «الأرض النائمة».

بدأ الحديد يسخن، والأرض تفيق، تحية أيها القدامى!

واخذت أقلب الصفحات من جديد، عجبا! كيف قال بعض الأصدقاء إن حنا قد ابتعد، لقد فاتنا أن سعيد حزوم لم يتوقف على الشاطئ، كان يسير وقطع مسافة كبيرة في غفلة منا، وأصبح الحديث أكثر شمولا وغنى وحبكة، لقد خرج البحار إلى العالم، وأمسى أكثر نضجا وفنا» (ص١٠).

يبلغ إطراء واكيم أستور على رواية حنا مينه ذروته حين يقول: «حنا يا حنانا، يا كاتب ملاحمنا و«حكواتينا» العزيز، يا فخر جيلنا وظهيرنا الشامخ، يا ابننا الحبيب الذي به سررنا! (ص١٠ و١١).

فلا نحتاج إلى كبير عناء لكي نتعرف على نوعية هذه المقدمة ذات النفس التقريظي، والتي لا تنقصها روح المجاملات، ولا تخلو من إطراء له سياقه التداولي الخاص. مع العلم أن هذا النوع من المقدمات، في غالب الأحيان، لا يضيف شيئا جديدا ولا جيدا إلى الكتاب المقدَّم له، ويمكنها (المقدمات) أن تكون ذات طابع تجاري أو إشهاري بالدرجة الأولى.

٢ - ترجُّح المقدمة بين أسلوب التقريظ والنقد الموضوعي

يتساءل شوقي بغدادي - كاتب مقدمة رواية: «المصابيح الزرق» - عن جدوى كتابة المقدمات، وأهميتها في الخطاب الروائي عامة، ويستطرد قائلا: «لا أدري لماذا تكتب المقدمات، ومع ذلك فنحن نكتبها»[٤٨].

إن هذا التساؤل حول جدوى كتابة المقدمات ظل - إلى وقت قريب - غير مفكر فيه من لدن مقدمي الروايات العربية، وطرحه بهذه الصيغة التي تنم عن حيرة وتردد من أمر ديباجة خطاب مقدمة ما، يتناسب ومقام المقدَّم له على الصعيد الأدبي.

على هذا النحو، غدا الخطاب التقديمي الذي يسعى إلى مجرد تمجيد الكاتب غير مقنع، ولا يساهم في اجتراح الأسئلة الحقيقية المتعلقة بقضايا الكتابة والتلقي. فما هي بدائل هذا الخطاب الذي يراد من خلاله تجاوز المقدمات المألوفة، ذوات الطابع التقريظي؟

يجيب بغدادي، بعد ذلك عن تساؤله السابق: «نكتبها حينا رسالة، وحينا آخر وخزة مبضع، ولربما كتبناها حديث معلم، أو تهويمة مناسبة. ولتكن ما كانت، فهي وليدة نوع من رهبة الكاتب حيال أثره عندما يقدمه للناس، فهو يحس نوعا من الخشية إذا ما واجه القارئ وجها لوجه دفعة واحدة، فلا بد إذن من ضربات على خشبة المسرح قبل أن يفتح الستار، ولا غنى عن عاصفة من الموسيقى تسبق قصة راقصة من الباليه، أو مسرحية شعرية من الأوبرا. فكيف أصنعها معك يا حنا؟» (ص ٥).

هكذا نستطيع الحديث عن نوعين محددين من أنواع التقديم، يتضمنهما الخطاب التقديمي. النوع الأول: متعلق بالمقدِّم الذي يقدم عمل غيره. فالتقديم في هذه الحالة عبارة عن رسالة محملة بمجموعة من الإشارات والإيحاءات التي يثيرها المقدم بصدد الأثر الأدبي، دون أن يصل التقديم إلى تخوم النقد الجارح، أو تخييب أفق انتظار المقدَّم له. ما عدا بعض الإشارات، أو الوخزات الصغيرة التي تمس جانبا ما من جوانب العمل الأدبي، على الخصوص إذا كانت العلاقة الشخصية وطيدة بين الطرفين، ولا تسمح بغير الإطراء.

النوع الثاني: متعلق بالكاتب في علاقته بالجمهور: فالتقديم، في هذا السياق، ضرورة نفسية لتهيئ الجو المناسب للخوض في مغامرة القراءة. كما أنه تمهيد لا بد منه في استراتيجية القراءة التي تقتضي أن يتهيأ القارئ وجدانيا ونفسيا لخوض غمار القراءة، وهو إعداد معنوي كفيل بأن ييسر السبل، ويعبد الطريق للعبور من فضاء ما قبل النص إلى فضاء النص، وهو أحد الرهانات الأساسية للخطاب التقديمي.

أما مأزق هذا الخطاب، فيكمن في تراوحه بين الدراسة التحليلية المفصلة، والخطاب الوسيط الذي يراود القارئ ويستدرجه نحو عوالم القراءة، بناء على معطيات يعرضها المقدم عن الروائي، من قبيل تعداد محاسن العمل الأدبي، أو محاولة مقاربته بشكل موضوعي، «فثمة أشياء كثيرة جديرة أن تقال في الحديث عن هذا الكتاب، ولكنني أكتب مقدمة لا دراسة»، (ص ١٥) [١٩].

إن ما نستشفه من كلام شوقي بغدادي، هو تفاديه الخوض في قضايا نقدية بحتة، يصل من خلالها المقدم إلى خلاصات نقدية قد لا ترضي المقدَّم له، أو قد تجعل صورة العمل الأدبي مهتزة منذ البداية. وهذا ما يفسر لنا ذاك التحوط الملحوظ من أن يتحول التقديم إلى ممارسة نقدية ذات طابع موضوعي.

مقابل ذلك، تجنح كفة النقد التقريظي في أكثر من إشارة نقدية، حيث ينتقل شوقي بغدادي، بعد ذلك إلى استخلاص أهم قيمة مركزية بموجبها يعد المقدم رواية «المصابيح

الزرق»، جديرة بأن تحكى. ويبني حكمه هذا على مجموعة من ثوابت العمل الإبداعي الناجح، وهذه الثوابت هي كما يلي:

- النضج الكافي للأعمال الأدبية حتى تصير ثمارا يانعة صالحة للقطاف.
- آفة الغرور وعدم التواضع، فلا شيء يقتل المبدع ويجهز على فنه، قدر ما يتسبب فيه الاعتداد المبالغ فيه بالنفس.
- الفن صنعة ودربة بقدر ما هو موهبة.

كل هذه الخصال اجتمعت في رواية «المصابيح الزرق»، واتصف بها حنا مينه على المستوى الشخصي، من منظور المقدِّم. حيث يتتبع مظاهر هذه الخصال كالتالي:

- استغراق كتابة الرواية مدة ثلاثة أعوام أو أكثر.
- حرص الروائي على إطلاع مجموعة من رفاقه على مسودة الرواية، ليبدوا وجهات نظرهم في أمرها، فمنهم من كان رحيما به في نقده، والبعض الآخر كان قاسيا عليه.
- حسن إنصات حنا مينه لكل الآراء، وانفتاح صدره لكل المقترحات، واستعداده بالتالي للاستئناس برأي الآخرين قبل إصدار العمل الأدبي في حلته النهائية.

على إيقاع هذه الخصال الحميدة، راح حنا مينه يعيد كتابة الرواية ذاتها مرات عدة، حتى استوت على نار المراجعة الهادئة، وغدت في مستوى الأعمال الروائية التي يحترم أصحابها أنفسهم، وذلك على ضوء الانطباعات التي تلقاها من أصدقائه، والتي حفزته على التنقيح والتعديل والتسويد والتبييض.

يقول شوقي بغدادي: «هذه هي قصة القصة، فماذا صنع إذن بعد هذه السنوات؟ ماذا قدم للناس؟

هذا هو السؤال الذي يحيره، ويريد عليه جوابا صحيحا.

يا حنا...

أنا من هؤلاء الذين عاشوا روايتك صفحة، وشاركوا بتأليفها - إذا صح التعبير - ولقد قلت لك رأيي شفاها، وها أنذا أقول الآن على الملأ الأكبر. فاجمع شهادتي إلى الشهادات الأخرى، وفتش عن نفسك بينها، إذا كان لا بد من شهادتي كي تجد نفسك» (ص ٩).

لم تقف هذه الشهادة على الإطراء فقط، إذ بعد التذكير بمضمون الرواية، ينتقل المقدِّم إلى إبراز طبيعة تجربة حنا مينه الروائية السابقة قصد بلورة عناصر التطور والتقدم في مسار كتاباته. فقد كان حنا مينه مأخوذا - في أعماله السابقة - بالقالب الخطابي المباشر، وهذه الصفة لن تلازمه طويلا. إذ سنشهد نوعا من التحرر من ربقة هذا القالب الخطابي في أعماله السردية اللاحقة، ذلك أن لا شيء يقتل الأثر «من أن توضح النتائج قبل المقدمات، وأن ترسم الأحداث والشخصيات حسب نماذج مسبقة (...) وعندما نفقد ثقتنا بقدرة القارئ على الابتكار كما نبتكر، فنقبض على يديه بكلتا يدينا كما نقوده خطوة إلى الغاية، فإذا هو يمل صحبتنا بعد مسيرة خطوات، فيتثاءب، ويتراخى، ويأخذه إحساس من اكتشف بسهولة أنه

حيال خدعة ساذجة، لربما فقدناه بعد هذه التجربة إلى الأبد» (ص١٠)، ليردف بعد ذلك قائلا: «أن تذهل القارئ لوهلة عن نفسك، وعنك، فلا تربطه إليك بغير الصداقة والثقة والحماسة، ثم ثِقْ بعدها أنه بالغ معك الغاية المنشودة» (ص١١).

بعد سرد مجموعة من الخصوصيات المميزة لإبداع حنا مينه، يثير شوقي بغدادي الانتباه إلى فجوة لو سدت - في رأي المقدّم - لأمكننا وضع الرواية، وبلا تردد في مصاف الآثار الروائية العالمية الخالدة، فمن يفرغ من قراءة الرواية «يحس أنه لم يطلع إلا على جانب من حياتهم (أي شخصيات روايته). أما الجانب الآخر، فقد بقي في الظلال، وأن القارئ يظل ينتظر شيئا ما، أن يحكي له عن أشياء أخرى غير هموم الحياة العامة في أيام الحرب» (ص١٣).

لقد كان على حنا مينه أن يسد تلك الفجوة التي جعلت الرواية عبارة عن مجموعة من الصور التي يأخذ بعضها برقاب البعض، وألا يكتفي بالتقاط المظاهر الخارجية منها، بل عليه الالتفات إلى الحياة الخاصة لكل شخصياته. فالبطولة «لا تكون في الأعمال الخارقة وحدها، بقدر ما تكون في أن يعيش الإنسان إنسانيته بكل بساطة» (ص١٦). وكأننا بالمقدّم يستهدف توجيه ملاحظات نقدية - بطريقة غير مباشرة - على الكاتب أن يستفيد منها في لاحق أعماله، عملا بنقيض الحكمة القائلة: «ليس في الإمكان أبدع مما كان».

كما يعترف المقدّم بأنه كان بإمكانه تناول قضايا أخرى، في سياق هذا التقديم، إلا أنه أحجم عن ذلك، ما دام مقام التقديم لا يتناسب ومقام الدراسة. بهذا التبرير يقف المقدّم على تخوم الممارسة النقدية الموضوعية لا يبرحها، بدعوى عدم تناسب مقام المقدمة بمقام الدراسة الموضوعية.

٢ - المقدمة باعتبارها تكريما للكتابة لا للكاتب

بخصوص تحديد مفهوم «المقدمة» على المستوى النقدي، وما يثيره ذلك من إشكاليات على صعيدي الإبداع والتلقي، سنتوقف مع نجاح العطار في مقدمتها لرواية حنا مينه: «الشمس في يوم غائم»، إلا أن ما سيميز هذه المقدمة هو ورودها على شاكلة بيان أدبي حول: «ماهية المقدمة».

أما عن طبيعة تمثل بعض الأدباء للخطاب التقديمي، وفهمهم لخصوصيته ووظائفه، فإن الأمر لا يخلو من تعارض في وجهات النظر. فإذا كان هناك من يعتبر المقدمة جواز مرور نحو عالم النص، يتيح للقارئ تمثل المعطيات التي يوفرها الخطاب التقديمي، باعتبارها عدة ضرورية للعبور نحو الضفة الأخرى للنص، فإن فئة أخرى من كتاب المقدمات (الغيرية هذه المرة) تتبرم من هذه الفكرة، انطلاقا من لا جدوى إمكان شرح سحر الجمال الذي تستبطنه النصوص. فالمقدمة من منظور نجاح العطار ليست جواز سفر، والقراء ليسوا خفراء حدود «لأن الفن في واقع الإبداع، حقيقة، ولأنه في تأثيره، سحر، والسحر في الجمال كل الجمال، وكيف يشرح سحر الجمال؟»[٥٠].

فلا تتورع الكاتبة في رفض هذا النوع من المقدمات، ترفضها «تكريما للكلمة»، وكذا «لأن الفن نشوة إحساس بالحقيقة وبالجمال، وسفارة لهما إلى الدنيا، وصلاة باسمها من أرضنا إلى سدرة منتهاها، ونداء يتخطى، ويا عجز القيود والسدود، وغباءهما أيضا (...).

لنقرأ الأثر، إذن، كل على طريقته.

والأثر الذي بين أيدينا رواية، وأنا أحب الرواية، بالرغم من أن هذا الحب لهـذه الأداة التعبيرية، لا يعطي قيمة لعمل بعينه، لأنه حب للرواية، وليس لكل رواية» [51].

إن نجاح العطار لا تجد مانعا لإعلان ثورتها على كل الأعراف التي رسختها التصورات التقليدية على مستوى الإبداع والنقد - على حد سواء - عند كتابة المقدمة. بهذا النَّفَس الانقلابي الصارخ، تصر الكاتبة على إسقاط تلك الأوهام المغلوطة التي تدعي أن المقدمة هي اختزال للنصوص، أو أنها صورة مصغرة عنها، أو جواز سفر إلى مجاهلها.

هذا المنظور لماهية المقدمة، ينهض على فرضية عدم جدوى تقديم تفسير الأثر الأدبي تفسيرا تبسيطيا، ولا اختزاله اختزالا موجها، انطلاقا من مبدأ اعتبار أن كل قراءة لها تميزها، وكل تلق له خصوصياته، الأمر الذي يساهم لا محالة، في خلق انفتاح النص وتعدد معانيه، وبالتالي امتداده في الزمن الحاضر والآتي، ذلك أن كل قراءة هي مشروع إبداع جديد، وأن الكتابة شكل من أشكال الجمال، فكيف يمكن شرح فعل سحر الجمال، واختزاله على هذا النحو في مقدمة محددة؟

تفضي بنا الإيضاحات السابقة إلى أن نجاح العطار تلح على قضية استحالة تقديم شرح نص إبداعي شرحا نهائيا، فليس للنص الواحد قراءة وحيدة، أو قارئ وحيد، وأن تعدد القراءات يعني تعدد المعاني، والقول بتعدد القراءات، هو الكفيل بإعداد القراءة (الممكنة) للرواية خارج القراءة/ القراءات الأولى.

واعتبارا لما أوردناه بخصوص الخطاب التقديمي الغيري في بعض روايات حنا مينه، يمكن استنتاج الخلاصات التالية:

- ازدواجية الخطاب التقديمي الغيري: فهو من جهة، تقديم للأثر الأدبي وعرض لمضامينه الكبرى (الوصف)، ومن جهة ثانية، وجهة نظر أدبية ونقدية إضافية، يقدمها المقدم حول أهمية الأثر الأدبي (التأويل).

- تراوح هذه الخطابات بين النَّفَس التقريظي (مثال مقدمة واكيم أستور)، وبين النظرة النقدية التي تستهدف الجمع بين الاحتفاء بالرواية، وإلقاء بعض الأضواء الخافتة على مكوناتها (مقدمة كل من شوقي بغدادي ونجاح العطار).

- تعدد تسميات المقدمات: فهي لدى البعض توطئة، وعند البعض الآخر شهادة، أو رسالة أو تحليل.

- ماهية الخطاب التقديمي الملتبسة، ويتبدى ذلك الالتباس في التراوح بين هاجس الاحتفاء بالنص واستهداف الجانب التحليلي.

- خصوبة هذا التعدد في الخطاب التقديمي لروايات حنا مينه، تكشف الستار عن مرحلة أساسية في صيرورة الكتابة إجمالا. ويتعلق الأمر بمرحلة تداول النص كمسودة قبل ظهوره في السوق في مرحلة أخيرة. وهذه المرحلة ظلت مغيبة في الدراسات النقدية العربية.

أما الخلاصات المركزية التي نسجلها في هذه الخاتمة، فنجملها فيما يلي:

- تضمين الروائي في مقدمته لعناصر الحساسية الفنية التي ينتسب إليها، والخصوصيات التي يتميز بها، وهذا كفيل بأن يحيل بعض المقدمات إلى تصورات قبلية حول رؤية الروائي الفنية، وبالتالي الدفاع عن لون معين من ألوان الحساسية الفنية.

- طغيان الوظيفة التوجيهية على الخطابات التقديمية في الرواية العربية، ففي سياق تجنب ما يمكن أن يخضع له النص من تأويل مغلوط أو مغرض، يلجأ الروائيون إلى هذا الخطاب القبلي (أي المقدمة)؛ للشرح والتفسير والتبرير والإضاءة.

- مقدمات ذاتية يوردها الكاتب كرد فعل نقدي على قضايا إبداعية ونقدية ساخنة، سبق أن أثيرت بخصوص أعماله السابقة.. فتكون هذه المقدمات، بالتالي، الفرصة المواتية للمبدع كي يقدم وجهة نظره، بعيدا عن وصاية الناقد، واحتكاره لمجال النقد الذي يعتبر في نهاية المطاف مجالا مشتركا بين كل من المبدع والناقد على حد سواء.

- اشتغال الخطاب التقديمي الغيري بدوره على إنتاج معرفة نقدية لها فاعليتها وخصوصيتها، ويمكن أن تشكل هذه المقدمات الغيرية ركيزة أساسية في تطور الممارسة النقدية عامة، بواسطة إسهامها غير المباشر في الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها النص المقدم له.

- الغياب الملحوظ للتفاعل الجدي بين الخطاب النقدي والخطاب التقديمي في النقد العربي، مع لفت الانتباه إلى وجود استثناءات في هذا المجال. إذ لم يسبق للخطاب التقديمي أن شكل مرجعا نقديا واضحا، أو أثر تأثيرا معينا في الخطاب النقدي، على رغم تحول بعض هذه المقدمات في مراحل تاريخية بعينها إلى بيانات أدبية ونقدية شهيرة، يستهدف أصحابها التبشير بأفكار أدبية، وقيم جمالية تعد مغايرة ومنزاحة عن المألوف في المشهد الأدبي في الزمن الذي كتبت فيه.

- تعدد أغراض الخطاب التقديمي، واختلاف المنظور إلى وظائفه، كل ذلك انعكس، بصيغة أو بأخرى، على أشكال بلورة هذا الخطاب. وهذا الأمر يظهر بجلاء في تعدد أصناف المقدمات. ومثال ذلك: المقدمة - المقالة النقدية (الجزئية أو التامة)، والمقدمة - الرسائل والمقدمة - البيانات الأدبية والمقدمة - المقالة الساخرة.

مسرد عربي فرنسي

Discours préfaciel	خطاب تقديمي
Unauguration	تدشين
Anticipation	استباق
Ouverture	افتتاح
Mode d' emploi	طريقة الاستعمال
Avant - Texte	ما قبل النص
Plénitude Sémantique	امتلاء دلالي
Préfacier	مقدِّم
Préfacier Réel	مقدِّم حقيقي
Préfacier Imaginaire	مقدِّم متخيل
Préfacier Apocryphe	مقدِّم مزيف
Préface	مقدمة
Préface Originelle	مقدمة أصلية
Préface éditoriale	مقدمة افتتاحية
Préface Posthume	مقدمة بعد الوفاة
Préface Auctoriale	مقدمة ذاتية
Préface Allographe	مقدمة غيرية
Préface Ultérieure	مقدمة لاحقة
Préface Tardive	مقدمة متأخرة
Préface - manifeste	مقدمة - بيان
Epitexte	نص لاحق
Paratexte privé	نص محاذ خاص
Paratextes	نصوص محاذية
Paratextualité	نصية محاذية
Péritexte	نص محيط
Métatexte	نص واصف
Lisière	هامش

هوامش البحث

1 Gérard Genette: "Seulis", Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1987, p. 195.

2 Ibid. p. 214

3 أحمد عثمان: «رسالة دانتي إلى كان غراندي»، تقديم وترجمة عن اللاتينية من كتاب: «المجاز والتمثيل في العصور الوسطى»، تأليف: مشترك بين باحثين، منشورات تانسيفت، الدار البيضاء، ط: ٢، ١٩٩٣، ص ٢١٢.

4 خوان جويتسولو: «بين سيرفانتس وإسبانيا والإسلام»، ترجمة: كاظمة جهاد، مجلة: «الكرمل»، العدد ١٧، السنة ١٩٨٥، ص٩٧.

5 المرجع نفسه، ص ٩٧.

6 المرجع نفسه، ص ٩٨.

7 Gérard Genette: "Seuils", op, Cit. p. 152.

8 Ibid. p. 213

9 عبد العالي بوطيب: «العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية»، جريدة: «العلم» (الملحق الثقافي)، السبت ٢٨ أبريل، ٢٠٠١، ص ١١.

10 Gérard Genette: "Seuils", op, Cit. p. 216

11 Ibid, p 219

12 Jean - Marie Schaeffer: "Note sur la préface philosophique", in: "Poétique", N° 69, 1987, p 35.

13 "Le nouveau Petit Robert", Dictionnaire Le petit Robert 1993, p. 1759.

14 Gérard Genette: "Seuils", op, Cit. p. 166

15 Ibid. p. 27.

16 Henri Mitterand: "Le discours du roman:, Ed. P.U.F, Coll. Ecriture, Paris, 1980, p. 26.

17 Gérard Genette: "Introduction à l'architexte", in: "Théorie des genres", Ed Seuil, Paris, 1986, p. 157.

18 Françoise Van Rossum-Guyon: "Critique du roman", éditions Gallimard, 1970, p. 30.

19 Gérard Genette: "Seuils", op, Cit. p. 183.

20 Ibid. p. 184.

21 Ibid. p. 194.

22 عبدالرحيم العلام: «الخطابات المقدماتية، محاولة في التصنيف»، جريدة: العلم (الملحق الثقافي)، العدد ٩٤٤، السبت ٧ أكتوبر ١٩٨٩، ص ٨.

23 لا نسعى في هذه الدراسة إلى إعداد أنطولوجيا شاملة وجامعة للمقدمات الروائية في العالم العربي، وإن كان عملنا هذا - في جوهره - يستحضر هذه الاستراتيجية ضمنيا. فموضوعنا لا يستهدف بالدرجة الأولى الخطاب التقديمي، ذلك أنه من أجل إنجاز هذه الأنطولوجيا يحتاج الأمر، لا محالة، إلى تضافر الجهود المشتركة لمجموعة من الباحثين.

24 يوسف السباعي: «بين الأطلال»، دار مصر للطباعة (بدون تاريخ)، ص ٦.

25 المرجع نفسه، ص ٦.

26 يوسف السباعي: «بين الأطلال»، مرجع سابق، ص ٨.

27 Gérard Genette: "Seuils", op, Cit. p. 197.

28 عبدالرحيم العلام: «الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، محاولة في التصنيف» مجلة: «علامات»، العدد ٨، ١٩٩٧، ص ٢٣.

29 مواجهة مع إلياس فركوح في رواية «أعمدة الغبار»، حاوره محمد عبدالقادر، مجلة: «الجديد في عالم الكتب والمكتبات»، العدد ١٤، صيف ١٩٩٧، ص ٢٩ و٣٠.

30 عبدالكريم غلاب «دفنا الماضي»، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ص ٦.

31 يجدر التنبيه إلى أن عبدالكريم غلاب شرع في نشر حلقات هذه الرواية في جريدة: «العلم» ابتداء من العدد المؤرخ بـ ١٠ أكتوبر ١٩٦٣. كما صدرت في كتاب، وذلك عن المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ببيروت، من دون تاريخ، على أن المقدمة ذيّلت بهذا التاريخ: ٣١ مارس ١٩٦٦.

32 يرى محمد برادة ضرورة التوقف عند التأثيرات والانعكاسات التي خلفها كتاب: «ما الأدب؟» في حقل الأدب العربي الحديث منذ الخمسينيات، بوصفه قد تزامن مع لحظة تمفصل ثقافية وسياسية، أعطت للأدب العربي إبداعات مغايرة لما قبلها.

– محمد برادة: «تحولات مفهوم التزام في الأدب العربي الحديث»، مجلة: «نزوى»، العدد ٢٥، يناير ٢٠٠١، ص ١٩.

33 المرجع نفسه، ص١٨.

34 Henri Mitterand: "le discours du roman" , Op. Cit. p. 26.

35 محمد برادة: «تحولات مفهوم التزام في الأدب العربي الحديث»، مرجع سابق، ص ٢٢.

36 Bernard Valette: "Esthétique du roman moderne", Ed, Nathan, Deuxiéme édition, Paris, 1993, p 156.

37 فاضل العزاوي: «الديناصور الأخير»، دار ابن خلدون، بيروت، ط: ١، ١٩٨٠، ص ٧.

38 محمد عز الدين التازي: «أيها الرائي»، دار الأمان – الرباط، ط ١، ١٩٩٠، ص ٦.

39 إبراهيم السعافين: «جماليات التلقي في الرواية العربية»، مجلة: «فصول»، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء ١٩٩٧، ص ٩٧.

40 صنع الله إبراهيم: «تلك الرائحة»، دار قرطبة، الدار البيضاء، الطبعة الكاملة الأولى، ١٩٨٦.

41 G. Genette: "Seuils", Op. Cit. p. 368.

42 إذا كانت فكرة الهوامش (Lisiéres) غير مرغوب فيها لحظتئذ، فإنها ستشكل أحد مميزات بعض النصوص الروائية العربية الشهيرة، حتى أضحت لعبة تستثير الروائي لتجريبها في صميم النص، وهذا شأن رواية: «تحريك القلب» لعبده جبير، الذي وظف هذه الهوامش بكثرة، واضعا إياها أسفل الصفحة، شأنه في ذلك شأن الروائي المغربي في: «زمن الأخطاء»، بينما فضل عبدالله العروي تأخير وضع هذه الهوامش حتى آخر روايته «أوراق».

43 سامية محرز: «صنع الله إبراهيم ورواية تاريخ الرواية»، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٢، ص ١٧٤.

44 Hanz Robert Jauss: "Quelques Questions d'esthétique de la réception", in "Ld français dans le monde", Numéro Spécial, Février/Mars 1988, p. 42.

45 Ibid. p. 42.

46 عبدالنبي ذاكر: «عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي»، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، أغادير، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٢١.

47 واكيم أستور، تقديم ضمن رواية: «الدقل» لحنا مينه، دار الآداب، بيروت، ط ٤، ١٩٩٧، (ص ٨ – ١٠).

48 شوقي بغدادي، ضمن رواية: «المصابيح الزرق» لحنا مينه، دار الآداب بيروت، ط ٦، ١٩٨٩، ص٥.

49 تطفو مرة ثانية إشكالية تراوح الخطاب التقديمي بين الهم التقديمي، والهاجس النقدي النظري، وتطرح نفسها من جديد وبحدة. وهذا ما يستخلص من كلام نجاح العطار لدى قولها: «لماذا لم ألخص الرواية وثم أطرح حدثها الأساسي الذي يغري، على وضوحه، بحديث طويل؟»، حيث تجيب عن هذا السؤال قائلة: «ذلك ليس من شأني، فأنا هنا لست بناقدة ولا دارسة».

- نجاح العطار، تقديم ضمن رواية «الشمس في يوم غائم» لحنا مينه، منشورات دار الآداب، بيروت، ط ٥، ١٩٨٨، ص ١٦.

50 نجاح العطار: «قراءة بطريقة ما»، تقديم رواية: «الشمس في يوم غائم»، منشورات دار الآداب، بيروت، ط ٥، ١٩٨٨، ص ٤.

51 المرجع نفسه، (ص ٢ و٤).

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر

د. إبراهيم نمر موسى(*)

الشعر والتاريخ

يعد التاريخ منبعا ثرا من منابع الإلهام الشعري، الذي يعكس الشاعر من خلال الارتداد إليه روح العصر، ويعيد بناء الماضي، وفق رؤية إنسانية معاصرة، تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه، وهذا يعني أن الماضي يعيش في الحاضر، ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر.

تجعل النص الشعري ذا قيمة توثيقية يكتسب بحضورها دليلا محكما، وبرهانا مفحما على كبرياء الأمة التليد وحاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاري ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر. أو بمعنى آخر، يستلهم الشاعر أوجه التشابه بين أحداث الماضي، ووقائع العصر وظروفه، إن سلبا أو إيجابيا، وهو في هذا كله يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة، وصدى نفسه في إطار الحقيقة التاريخية العامة التي يبحث عنها، أو الموضوعات التاريخية الكبرى، التي تشكل حضورا بارزا في تاريخ الأمة دون الخوض في جزئيات صغيرة.

ليس معنى القول بوثائقية الشعر، أن يحقق الشاعر الغنائي القيمة «الوثائقية» ذاتها التي يبتغي المؤرخ تحقيقها، فيما يرويه من أحداث التاريخ، أو أن يبقي الشعر رهينة في قبضة التاريخ ووقائعه وحقائقه، بل تعني قدرة الشعر على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته، وإضفاء الشاعر عليها بعدا يستجلي من خلاله صورة العصر، وما فيه من أحداث، ويتوقف نجاحه في التجاوز بالحقائق التاريخية من نطاقها العلمي الجاف إلى منطقة الشعور الحار

(*) أستاذ الأدب - جامعة بيرزيت - رام الله - فلسطين.

المهمة، من ذلك على سبيل المثال، جمع المؤرخ العربي المقدسي «أبو شامة المقدسي»، في كتابه التاريخي «الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية» بين الشعر وأحداث التاريخ، فعرفنا أشعار ابن القيسراني وابن سناء الملك في مدح نور الدين محمود وصلاح الدين الأيوبي، وعلاقة القصيدة من الناحية الزمانية بحادثة تاريخية محددة في الزمان والمكان، كما عرفنا كثيرا من الشعر الذي قيل في فتح بيت المقدس من خلال تأريخه لأحداث سنة ٥٨٣هـ، فكأنه كان يؤرخ بالشعر، أو يشعر بالتاريخ.

إن إدراك المؤرخ العربي لقيمة النص الشعري باعتباره عنصرا مهما من عناصر الكتابة التاريخية، وليس مجرد تزيين شكلي يحلي به كتابه التاريخي، يدل على وعي عميق بالعلاقة الجدلية التزاوجية التي تربطهما معا. وقد أدرك «هرنشو» هذه الحقيقة العلمية، وصورها أحسن تصوير، وبموضوعية متناهية في الصدق، حين وازن بين الثقافة العربية وعلم التاريخ لدى المؤرخين العرب والصليبيين الذين قدموا إلى بلاد الشام إيذانا ببدء الحروب الصليبية، فقال: «ربما كان التقدم الملحوظ في تاريخ العهد الأخير من العصور الوسطى، ناشئا إلى حد بعيد من تأثير الحضارة العربية التي شملت العالم الإسلامي في ذلك الزمان، لقد تماست النصرانية والإسلام في الأرض المقدسة وما يجاورها، وفي صقلية وجنوبي إيطاليا والأندلس، فكذلك الصليبيون خرجوا من ديارهم لقتال المسلمين، فإذا بهم جلوس عند أقدامهم يأخذون عنهم أفانين العلم والمعرفة. لقد بهت أشباه الهمج من مقاتلة الصليبيين عندما رأوا «الكفار» الذين كانوا ينكرون من الناحية اللاهوتية ديانتهم، على حضارة دنيوية ترجح حضارتهم رجحانا لا تصلح معه المقارنة بينهما»[٥]، ثم يشيد بالمسعودي وابن خلكان وابن خلدون، ويعد الأخير أنه «واضع علم التاريخ»[٦].

كما أدرك الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي وحتى اليوم، أهمية توظيف الحوادث والشخصيات التاريخية في أشعارهم، على اعتبار أن التاريخ يدرس حياة الإنسان وارتباطها بالزمان والمكان، وكذلك الشعر. فالتاريخ في أبسط تعريفاته يمكن اعتباره علما يدرس عمل الإنسان في الزمان والمكان[٧]، وقد أشار إلى هذا المعنى أيضا المؤرخ العربي «محمد بن عبدالرحمن السخاوي»، بقوله: «إن التاريخ فن يبحث عن وقائع الزمان من حيث توقيتها، وموضوعه الإنسان والزمان»[٨]، ولهذا، استلهم الشعراء الفلسطينيون المعاصرون أحداث التاريخ وشخصياته، وجعلوا منها نسقا بنائيا، ونسيجا إبداعيا مندمجا في شبكة العلاقات الدلالية التي ينتجها النص الشعري، ويرجع حازم القرطاجني أسباب هذه الإحالات أو التناصات التاريخية إلى كونها «إحالة تذكرة أو إحالة محاكاة أو مفاضلة أو إضربا أو إضافة، وقد تكون من جهات أخرى غير هذه»[٩]، ويشترط في هذه الإحالات أن تكون واضحة ومشهورة، إذ «يجب للشاعر أن يعتمد من ذلك المشهور الذي هو أوضح في معناه من

المعنى الذي يناسب بينه وبينه»[10]، وهذه إشارة ذكية تتحقق من خلالها العلاقة بين المرسِل والمرسَل إليه، تجعل الثاني مدركا للأبعاد الدلالية التي يبغي الأول توصيلها، وتتحقق بها المشاركة الوجدانية بين الطرفين. فكأن «القرطاجني» يعيش بيننا ويرى ما تزخر به بعض دواوين الشعراء المعاصرين من هوامش تعريفية ناتجة عن اعتقاد الشاعر بغموض الدلالة الأسطورية أو التاريخية... إلخ، التي يوظفها في خطابه الشعري، فيهرع في نهاية الصفحة ليعرّف القارئ بها.

لقد وظف الشعراء الفلسطينيون الإشارات التاريخية من شخصيات وزمان ومــكان بكثرة، ولا يرجع «لجوء الفنان إلى معين التاريخ في عصور التردي والإحباط، إذ يتوجه الفنان إلى التاريخ بحثا عن المثل الأعلى، رغبة في التعويض العاطفي، وربما رهبة من وطأة زمن العجز الذي يحياه، وهربا إلى أحضان الماضي الذي قد يبدو مجيدا أو مثاليا بالقياس إلى الحاضر»[11]، بل استطاع الشعراء من خلال هذا الكم الهائل من الإشارات التاريخية أن يعبروا عن رؤاهم الإنسانية والحضارية، وأن يعيدوا رسم خرائط الوطن الفلسطيني والعربي والعالم بشخصياته وأزمانه وأماكنه، وفق رؤية شعرية تتساوق مع الحاضر، وتكشف عن شهادة شعرية إبداعية حية تتصل به، وتستحضر أبعاده بما فيها من انتصار وانكسار وحلم في صنع مستقبل إنساني أفضل.

إن تعدد الإشارات التاريخية لدى الشعراء الفلسطينيين من عربية وإسلامية وعالمية ماضية ومعاصرة، يدل على مدى اتساع الحدقة الشعرية والرؤية الإبداعية، وعدم الانغلاق على الذات الفردية، واستكناه الأبعاد الإنسانية الشاملة، وتوظيفها لإضفاء صورة حية عن واقعهم، جعلهم يعيدون تشكيل الوطن الذي اتخذ صورة مثالية، مصورين حياة شعب محروم من شروط الحياة الإنسانية المألوفة في ظل نكبة تضغط على عصب القلب، وتدل على وحشية الاحتلال، وإرهابه لشعب أعزل استمرأ الولوغ في دمه وتزوير تاريخه، لكنه - أي الفلسطيني - يدافع عن بقايا وجوده الذاتي وهويته القومية، بل يحمل عبء الدفاع عن الأمة، أو «دول الصمت العربي» التي اكتفت بالاستنكار الأجوف الخالي من الفعل الإنساني أو الحضاري.

وصفوة القول، إن الشعراء الفلسطينيين قد نهلوا من التاريخ شيئا وافرا للتعبير عن قضاياهم الوطنية والقومية والإنسانية العادلة، ودافعوا عن كينونة الأمة التي ينتمون إليها، وقاوموا العدو الذي جردهم من أرضهم، لكنه لم يستطع تجريدهم من تاريخهم، فرسموا صورة الوطن في نفوسهم وأرواحهم قبل أن يرسموها في شعرهم، وكانوا حكاية الدم المسفوك الذي يرويه سفر النكبة وسفر التاريخ على حد سواء، في قصيدة شعرية مجبولة بدمهم وبتراب الوطن، وبهذا، فإن القصيدة «حين تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات، فإنها تفتح ميراثا وجدانيا ومعرفيا مشتركا بين الشاعر والجمهور، وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقي ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها»[12].

دخلت الشخصيات التاريخية والفلسطينية والعربية والعالمية القديمة والمعاصرة المتن الشعري الفلسطيني، وهي محملة في الغالب بدلالات فكرية ونفسية عميقة بعد تحويرها أو تعديلها أو امتصاص دلالاتها الموروثة، بما يتطلبه السياق الشعري، ولم يكن الشعراء في ذلك على مستوى واحد من التوظيف، فقد تعددت شخصياتهم، وتعددت طرائقهم في استحضار الشخصيات التاريخية ما بين حضور موفق يتلاءم مع السياق الدلالي، وحضور مفاجئ لا مبرر لوجوده ولا يستدعيه السياق، حيث «يتم استدعاؤه من الذاكرة دون أن تختمر لدى الشاعر تلك الكيفية التي يستطيع بها عقد زواج شرعي بين السياق والرمز. وبالمقابل، تظهر بوادر الرمز قبل حضوره في السياق لدى بعض الشعراء، مما يؤكد أن السياق الشعري إنما يستمد قوته وتدفقه ونكهته من هذا الرمز، وحتى وهو ما يزال غير معلن عنه، فيكون حضوره بعد ذلك تأكيدا لهذه الدلالات وتعميقا لها في الوقت نفسه» (١٣). وبذلك يتسلل الرمز التاريخي في السياق الشعري بصورة تدريجية تجعل من حضوره ضرورة يتطلبها السياق ليغتني بها ويكتنز بالدلالة.

لقد عكف الشعراء الفلسطينيون على توظيف الشخصيات التاريخية، واستحضارها في متونهم الشعرية بكثافة، جعلت منها مادة معرفية ينعكس من خلالها الإنجاز الإنساني في صورة حركية لا تقدس القديم بشخصياته وأحداثه بقدر ما تتفاعل معه وفق رؤية معاصرة، تعمل على إنتاج دلالات جديدة ترتبط بروح العصر، وتؤطر النص الشعري للكشف عن أحلام الجماعة وطموحاتها الإنسانية، وبذلك تتمايز طريقة حضور هذه الإشارات التاريخية في الخطاب الشعري الجديد عن الخطاب الشعري الكلاسيكي أو التقليدي لدى شعراء النهضة وفترة الإحياء، حيث كان التوظيف لديهم «يتسم بارتهان النص الشعري بالواقعة التاريخية ضمن زمنها الخارجي أولا، وضمن تسلسل الوقائع الأخرى الحافة بها، لأن القصد الذي يلجئ الشعراء إلى هذا الفن (أي نظم الوقائع التاريخية) كان خارجيا، يأتي من التاريخ أولا، لا من النص نفسه، فيكون وجود «التاريخي» في «الشعري» هدفا لا وسيلة، وفي الأغلب يتجه الهدف إلى غرض تربوي أو تعليمي أو أخلاقي أو قومي، يستثير الهمم، ويذكر القارئ بدروس التاريخ ليتعمق انتماؤه إلى أمته وإحساسه بعظمتها وسمو ماضيها، مما لا يليق معه أن ينالها الهوان في حاضرها» (١٤). لكن جاذبية استدعاء الوقائع والشخصيات التاريخية في الشعر الجديد، تسعى إلى التعبير عن التوأمين: الحرية والسلام، باعتبارهما من الرموز الأساسية التي يطمح إلى تحقيقهما الشعراء المعاصرون لصنع حاضر إنساني مشرق.

إن نقل الشخصية التاريخية من زمنيتها الماضية إلى زمنية الحاضر والتعبير عنها، كان الهم التاريخي الشعري الذي شكل ملمحا متميزا من ملامح الشعر الجديد، وأضفى على التجربة الشعرية بعدا إنسانيا شاملا، وبهذا تتشكل «زمنية آنية، تختصر المسافة بين الصوتين ليتلبس كل منهما صاحبه، فكلاهما رهين موقف متأزم، أشبهت ليلته بارحته، ومع المشابهة في الموقف

قد تنبثق مفارقة أو مفارقات بحتمية اختلاف الظرف التاريخي، فتتضاف إلى المعطى المضمن - نتيجة لذلك - شذرات تحويرية تتسق مع الحالة المفارقة فيما يشبه تنويعات على الفكرة الأولى»[١٥]. وبذلك تتفاعل الشخصية التاريخية الماضية مع الشخصية المعاصرة، أو يتفاعل الماضي مع الحاضر لإنتاج دلالة جديدة، تعبر عن صدى صوت الشاعر والجماعة، وما يعتريهما من هموم وأحلام وطموحات.

ومهما يكن من أمر، فإنني سأقوم في الصفحات التالية بتحليل عدة إشارات تاريخية منتقاة، تشكل مجموعة من القواسم المشتركة بين الشعراء الفلسطينيين، أو تحليلها لأهميتها التوظيفية في دواوين الشعراء، باعتبارها تعبيرا عن رؤاهم الإبداعية، وعن وعيهم الذاتي والحضاري والإنساني بها.

١ - شخصيات تاريخية عامة

تشتمل الشخصيات التاريخية العامة على عدة شخصيات أطلق عليها د. علي عشري زايد «الأنموذج التاريخي»[١٦]، مثل: الخليفة والملك والمماليك والتتار والسجان والجلاد والروم والفرس وكسرى وقيصر... إلخ، وقد شكل حضورها في الخطاب الشعري الفلسطيني أبعادا دلالية مهمة، استحضر من خلالها الشعراء ملابسات الواقع الراهن، واستكناه أبعاده لخلق حالة فكرية أو نفسية جديدة، تعمل على تعميق دلالات النص الشعري والانطلاق بها إلى آفاق إنسانية واسعة.

تستحضر فدوى طوقان في قصيدتها «رسالة إلى طفلين في الضفة الشرقية» المستندة إلى آلية «اللقب» شخصية «التتار» للكشف عن معاناة الشعب الفلسطيني في ظل الاحتلال الصهيوني. تقول:

الله يا بيسان!
كانت لنا أرض هناك
بيارة، حقول قمح ترتمي مد البصر
تعطي أبي خيراتها
القمح والثمر
كان أبي يحبها، يحبها
كان يقول، لن أبيعها حتى ولو
أعطيت ملأها ذهب
... واغتصب الأرض التترا

ومات جدك الحزين يا صغيرتي
مات أبي من حزنه
كانت جذوة تغوص في قرار أرضه
هناك في بيسان [١٧].

ترتكز الأبيات في إنتاج دلالاتها إلى محورين: يعتمد المحور الأول على إطار زمني يحضر فيه الفعل «كان»، باعتباره حدا فاصلا بين هناءة العيش في ظل احتضان الأرض الفلسطينية، متمثلا في «بيسان» من جهة، واغتصاب اليهود للأرض بعد هزيمة ١٩٦٧م من جهة أخرى، وبذلك يفصل الفعل «كان» بين زمن الما قبل وزمن الما بعد، ويضعنا وجها لوجه أمام صورة من صور العذابين المادي والنفسي، يعانيهما الإنسان الفلسطيني حتى الموت «ومات أبي من حزنه». إن انشطار الزمن إلى قسمين وتلاحق هذا الانشطار وتتابعه في حضور الفعل «كان» في جسد النص، ينم عن غليان داخلي أسفر عن حضور مأساوي. فالزمان إذن على حد تعبير «ميرهوف» هو «الصورة المميزة لخبرتنا، إنه أعم وأشمل من المسافة «المكان»؛ لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن تضفي عليها نظاما مكانيا» [١٨]، هكذا تتحدد الأبعاد الزمانية وتحيل إلى دراميية الحياة الفلسطينية.

أما المحور الثاني، فيتمثل في حضور «التتار»، الذين اغتصبوا الأرض باعتبارهم معادلا دلاليا لليهود الذين اغتصبوا «بيسان»، رمز الأرض الفلسطينية والوطن الفلسطيني، وبذلك أخرجت الشاعرة «التتار» من دائرة التعميم باعتبارهم أنموذجا تاريخيا عاما، إلى دائرة التخصيص التي تشير إلى «اليهود» المعاصرين، ومزجت بينهما في ضفيرة دلالية واحدة، يستدعيها الفكر بمجرد ذكر كلمة «التتار» التي ارتبطت في الشعور واللاشعور العربي أو الإسلامي بالهمجية والبدائية على اعتبارهم شعبا بلا حضارة، كما ارتبطت بالطبيعة التدميرية التي لازمتهم، وخاصة التدمير العلمي لمظاهر الثقافة والحضارة الإنسانية؛ حين أغرقوا مكتبة «بغداد» في نهري دجلة والفرات. إن محاولة الذات الشاعرة إضفاء هذه الصفات التدميرية على التتار/ اليهود، بوصفهم رمزا من رموز التدمير، جعل النص الشعري يكتنز بشبح الخطيئة الإنسانية التي مارسها اليهود ضد الوجود الفلسطيني التاريخي على أرض فلسطين، كما جعله يمحو العلاقة بين الأزمنة والأمكنة في رحلة تجاوزية، توحد بين الطرفين، على رغم بعد الشقة الزمانية والمكانية بينهما، لتستعيد الذاكرة الإنسانية أحداث التاريخ، باعتبارها رمزا دراميا تسكن فيه مأساة الإنسان الفلسطيني والعربي والمسلم على حد سواء.

وتحضر شخصية «السلطان» في قصيدة محمود درويش «نشيد إلى الأخضر» باعتباره رمزا من رموز القتل والموت، يقول:

جدد أيها الأخضر موتي
إن في جثتي الأخرى فصولا وبلادْ
أيها الأخضر في هذا السواد السائد، الأخضر في بحث
المناديل عن النيل وعن مهر العروس
الأخضر الأخضر في كل البساتين التي أحرقها السلطان
والأخضر في كل رماد
لن أسميك انتقال الرمز من حلم إلى يوم
أسميك الدم الطائر في هذا الزمان
وأسميك انبعاث السنبلة [19].

يأخذ دال اللون «الأخضر» في الأبيات، وفي جسد القصيدة عامة، أبعادا دلالية، ترتكز على علاقة التضاد، حيث يتم تجسيده أو تشخيصه في صور متعددة: الأولى، قدرته على الحضور والشمول والتغلغل في كل شيء من أشياء العالم، يقابل هذا تفرده ووحدته وغربته عن العالم. والثانية، سيرورته الزمانية والمكانية، باعتباره أول الأشياء، وبدء العالم والخلق، وخالق الأشياء والوجود الإنساني، لكنه في الوقت نفسه مخلوق «طفل» يدخل العالم من باب الخيانات. وأما الثالثة، فتتمثل في إشارته إلى زمن «الأخضر»، وهو زمن القمح والخصوبة والتجدد والانبعاث، يقابله زمن الموت والقتل والزفاف الدموي. وبهذا، تؤطر بنية «التضاد» النص الشعري، وتجعله نصا مفتوحا على كل الاحتمالات، لأن دلالة «الأخضر» لا تنحصر في إطار الدلالة اللونية فحسب، كما قد يفهم من ظاهر اللفظ، بل هو انبعاث كوني، وتجسيد للسيرورة الزمانية والمكانية، وبهذا يتحول «الأخضر» إلى إشارة عائمة تعتمد على الانزياح الدلالي، وتحمل قيمة جمالية ليست مطابقة للدلالة المألوفة، ولا تبقى محكومة بالإطار الضيق لمحمولات الألوان التي تتسم في الغالب بطبيعة شخصية خالصة في كثير من الأحيان.

إن تعدد الدلالات التي ينتجها اللون «الأخضر»، وتعدد صوره الحسية والمعنوية، يبدو في رأي جان كوهين «تحديا مقصودا في وجه العقل، إن العالم الرمزي عالم مضلل، ولهذا نجد القمر ورديا، والعشب أزرق، والشمس سوداء، والليل أخضر... تلك هي الألوان التي لم نشاهدها أبدا، والتي تختلط بأشكال غريبة، وبأصوات لم تسمع، هي ما يكون عالم الشاعر الذي يبدو عجيبا» [20]، وهذه في الحقيقة سمة من سمات الشعر الجديد التي امتاز بها عن الشعر التقليدي، حيث اكتفى الشعراء التقليديون «الكلاسيكيون» في الغالب بالدلالات المألوفة للألوان.

يتعمق الحس المأساوي للتضاد والمفارقة بحضور «السلطان» في جسد النص، لينقلنا من العالم اللوني اللامتناهي، الذي شكل سيرورة الوجود الإنساني، إلى القمع الدموي الذي يقتل براءة «الأخضر» فينا، ويحرق «البساتين» رمز الحياة، والاخضرار والوجود الإنساني الفاعل في

الكون، مما يؤدي إلى تعطيل الحياة الإنسانية، وإيقاف عجلة الكون، والقضاء على كل مظهر من مظاهر الولادة والانبعاث والتجدد، وبذلك تتعمق الرؤية الشعرية الداخلية وتفاعلاتها الدرامية الناشئة من حضور «السلطان»، باعتباره رمزا من رموز القتل، وقوة فاعلة مدمرة تصنع الموت وتوزعه على أشياء العالم، مما يؤدي إلى القضاء على الوجه المشرق للحياة.

ويستحضر سميح القاسم في قصيدته «العودة إلى جبل الله» شخصية «قيصر» باعتباره رمزا من رموز القسوة والتنكيل وسرقة أراضي الآخرين وأموالهم، كما يستحضر شخصية «المسيح» من خلال آلية «القول» «دعوا ما لقيصر لقيصر وما لله لله»، ويمزج الشاعر بين شخصية «قيصر» وقول «المسيح» للتعبير عن مأساة الواقع الفلسطيني الراهن في ظل الاحتلال الصهيوني؛ متمثلا في قريتين فلسطينيتين احتلتا سنة ١٩٤٨م، هما «أقرث وكفر برعم» وغيرهما من المدن والقرى الفلسطينية الأخرى، يقول:

نبضنا على جبل الله
جيلا يجيء ويمضي وجيلا يجيء
نبضنا عنابا وزيتونة طيبه
وليمونة في صباح الحواكير تلمع
ومسكب خس ونعنع
ولو أطفأ الله مصباحه في أماسيه المتربة
نبضنا عناقيد كرم تضيء
لجيل يجيء
على جبل الله جاءت كتائب قيصر
وراحت كتائب قيصر
وكان الجباة الغلاظ يقصون من لحمنا... ما لقيصر
وما للإله – وأكثر [٢١].

يعكس الشاعر في الأبيات زمنا ملحميا، يتجلى فيه الانكسار العربي في صورة بشعة ذات أبعاد فجائعية تجعل «كتائب قيصر» و«الجباة الغلاظ» يعيشون على لحم الفلسطيني، ويقطعونه إربا إربا ليقتاتوا به، وهم في هذا لم يكتفوا بمقولة «المسيح» عليه السلام، بل أخذوا ما لقيصر وما ليس له. كما يتجلى في الأبيات زمن الانتصار العربي والحضور الإنساني الفاعل، متمثلا في حضور الفعلين «جاءت - راحت»، وهذا يوحي بأن «قيصر» التاريخي الذي «جاء» إلى أرض فلسطين والعروبة منتصرا قد «راح» عنها مندحرا مهزوما بقوة العرب والمسلمين، وهذا بدوره يشير إلى أن «قيصر الجديد» المتمثل في صورة «اليهود»، سوف تؤول به الحال إلى ما آل إليه «قيصر» التاريخي، وبهذا يتحول الموروث التاريخي حسب رأي

فإذا جباههم السمان تعالنا
ودماؤهم... حناه في لبد الأسود [٢٣]

إن نفس الشاعر الجريحة والثائرة في الآن نفسه، تصدر نفثات حارة، وتكشف عن روح النضال الشعبي «أكف الشعب» المتجسدة في صورة «فهد»، باعتباره مركز الثقل الدلالي، ثم تتفتح الذات الشاعرة على العالم الخارجي من خلال بنية «النداء» في قولها «يا أيها الغافي» وبنية «الأمر» في قولها «قم - انهض - استقبل - انظر»، حاملة له البشارة بثورة الشعب العراقي في الرابع عشر من يوليو، وتخلصه من «الملوك» الذين استمرأوا الولوغ في دم شعوبهم خدمة للاستعمار الذي نصبهم ملوكا، وبذلك دافع الشعب العراقي بالتخلص منهم عن كينونته الإنسانية، وتحرر من العبودية، وتنقلت رؤوسهم بين أقدام «العبيد»، إذ لا سلام بين سادة وعبيد.

إن بنيتي «النداء» و«الأمر» تشيران إلى الشقة الزمانية والمكانية الواسعة بين المنادي والمنادى، وبين الآمر والمأمور، وتحاول الذات الشاعرة من خلالهما بعث «فهد» من «غفوته» وليس من «قبره» أو «موته»، ليكون شاهدا على ما بذره في التربة العراقية من بذور الثورة والتمرد على الملوك المتواطئين مع الاستعمار، ولكي يرى بأم عينيه ثأر الشعب العراقي ممن دنسوا أيديهم بقتل الثوار الذين سعوا قبل استشهادهم إلى تحرير الإنسان من عبودية الإنسان، وبهذا يتحول «فهد» إلى رمز ثوري إنساني أو «مادة نضالية حية تتجدد من خلال وجدان الناس، وتعمل على تجديد هذا الوجدان، وتأخذ لون الزمان الذي تطابق أشواق أناسه دلالتها الإنسانية» [٢٤]، وبذلك سجل الشعب العراقي بثورته سفرا ملحميا جديدا من أسفار التاريخ العربي المعاصر في سعيه نحو الحرية الإنسانية.

ويوظف معين بسيسو في قصيدته «في الأردن» شخصيتي «السجان» و«الجلاد»، ويصور من خلالهما أضغاث أحلام السجان والجلاد اللذين يعتقدان أن ربيع الفجر - رمز الثورة - والشعب الأخضر، يمكن كسرهما من خلال فتح أبواب المشانق لمن تسول له نفسه الخروج عليهما، ولكنهما يجهلان أو يتجاهلان أن دوام الحال من المحال، لأن الشعب الأخضر شعب تتجدد فيه روح النضال والثورة، وتتوق نفسه الى المثال الإنساني المتجسد في الثورة والحرية والكرامة الإنسانية، ولذلك لن يهدأ أو يستسلم.

وتأخذ صورة «الشرطي» باعتباره رمزا من رموز القمع والقهر بعدا يمتلئ بسخرية جارحة، تجلو مرارة الواقع العربي وضعفه وانقسامه، تصل إلى حد النكوص عن المنجزات التي حققتها الأمة عبر مسيرتها الحضارية الطويلة منذ بدء الإسلام وحتى اليوم، وبالتالي تعيدنا إلى الوراء أربعة عشر قرنا من الزمان أو يزيد، حيث العصر الجاهلي، عصر القبائل العربية والعصبية القبلية. يقول على لسان «الشرطي»:

ناداني شرطي بلله مطر حامض
أخرجت له وجهي، سميت له بلدي المفروض

فإذا جباههم السمان تعالنا
ودماؤهم... حناء في لبد الأسود (٣٣)

إن نفس الشاعر الجريحة والثائرة في الآن نفسه، تصدر نفثات حارة، وتكشف عن روح النضال الشعبي «أكف الشعب» المتجسدة في صورة «فهد»، باعتباره مركز الثقل الدلالي، ثم تنفتح الذات الشاعرة على العالم الخارجي من خلال بنية «النداء» في قولها «يا أيها الغافي» وبنية «الأمر» في قولها «قم - انهض - استقبل - انظر»، حاملة له البشارة بثورة الشعب العراقي في الرابع عشر من يوليو، وتخلصه من «الملوك» الذين استمرأوا الولوغ في دم شعوبهم خدمة للاستعمار الذي نصبهم ملوكا، وبذلك دافع الشعب العراقي بالتخلص منهم عن كينونته الإنسانية، وتحرر من العبودية، وتنقلت رؤوسهم بين أقدام «العبيد»، إذ لا سلام بين سادة وعبيد.

إن بنيتي «النداء» و«الأمر» تشيران إلى الشقة الزمانية والمكانية الواسعة بين المنادي والمنادى، وبين الآمر والمأمور، وتحاول الذات الشاعرة من خلالهما بعث «فهد» من «غفوته» وليس من «قبره» أو «موته»، ليكون شاهدا على ما بذره في التربة العراقية من بذور الثورة والتمرد على الملوك المتواطئين مع الاستعمار، ولكي يرى بأم عينيه ثار الشعب العراقي ممن دنسوا أيديهم بقتل الثوار الذين سعوا قبل استشهادهم إلى تحرير الإنسان من عبودية الإنسان، وبهذا يتحول «فهد» إلى رمز ثوري إنساني أو «مادة نضالية حية تتجدد من خلال وجدان الناس، وتعمل على تجديد هذا الوجدان، وتأخذ لون الزمان الذي تطابق أشواق أناسه دلالتها الإنسانية» (٣٤)، وبذلك سجل الشعب العراقي بثورته سفرا ملحميا جديدا من أسفار التاريخ العربي المعاصر في سعيه نحو الحرية الإنسانية.

ويوظف معين بسيسو في قصيدته «في الأردن» شخصيتي «السجان» و«الجلاد»، ويصور من خلالهما أضغاث أحلام السجان والجلاد اللذين يعتقدان أن ربيع الفجر - رمز الثورة - والشعب الأخضر، يمكن كسرهما من خلال فتح أبواب المشانق لمن تسول له نفسه الخروج عليهما، ولكنهما يجهلان أو يتجاهلان أن دوام الحال من المحال، لأن الشعب الأخضر شعب تتجدد فيه روح النضال والثورة، وتتوق نفسه الى المثال الإنساني المتجسد في الثورة والحرية والكرامة الإنسانية، ولذلك لن يهدأ أو يستسلم.

وتأخذ صورة «الشرطي» باعتباره رمزا من رموز القمع والقهر بعدا يمتلئ بسخرية جارحة، تجلو مرارة الواقع العربي وضعفه وانقسامه، تصل إلى حد النكوص عن المنجزات التي حققتها الأمة عبر مسيرتها الحضارية الطويلة منذ بدء الإسلام وحتى اليوم، وبالتالي تعيدنا إلى الوراء أربعة عشر قرنا من الزمان أو يزيد، حيث العصر الجاهلي، عصر القبائل العربية والعصبية القبلية. يقول على لسان «الشرطي»:

ناداني شرطي بلله مطر حامض
أخرجت له وجهي، سببت له بلدي المقروص

قال: اخرس... من أي قبائل حارتنا أنت؟
أطلقني حين تأكد أني قيد التجنيس!
في شارع قوس المطر مشيت ورافقني
الشاطر أحمد والغول
أبكي في حلمي الراعش كالعصفور المبلول (٢٥).

يستفيق الإنسان الفلسطيني المنفي بين «قبائل» العرب في العصر الحديث على حقيقة فاجعة تصور «وحشية» الحاكم، وهذه الحقيقة تتقاطع مع كل ما استقر في الوجدان العربي من قيم الوحدة العربية، والبنيان الإسلامي المرصوص في مواجهة التحديات المفروضة على هذه الأمة، وتضغط على عصب القلب وتطحنه كطحن الرحى للحبوب.

٢ - الحسين بن علي

تشكل شخصية «الحسين بن علي» وموقعة «كربلاء» تراجيديا البطولة الساعية إلى تحقيق التغيير الحضاري في المجتمع الإسلامي في العصر الأموي، لكن مقابلة هذه الثورة بالقمع والتنكيل أدى إلى فشلها، وإلى موت مأساوي لبطلها ومشعل وقودها «الحسين بن علي»، ولم يكن سبب هذا الفشل نقصا أو قصورا في دعوة صاحبها أو مبادئه، وإنما سببها أنها كانت أكثر مثالية ونبلا من أن تتلاءم مع واقع ابتدأ الفساد يسري في أوصاله (٢٦).

لقد كان «الحسين» صاحب قضيتين: سياسية وأخلاقية ضد الفساد الذي استشرى في المجتمع الأموي، ولذلك تسابق الشعراء، ومنهم الشعراء الفلسطينيون، في تصوير هذه الشخصية باعتبارها صاحبة قضية إنسانية كبرى تتسم بالأخلاق النبيلة، وترفض الواقع، وتقف وحيدة في أرض المعركة بعد أن تقاعس أشياعها عن نصرتها والدفاع عن مبادئها النبيلة، وهي صورة تاريخية يمكن اعتبارها معادلا دلاليا لسلبية الأمة، وتخاذلها عن نصرة الحق والخير في العصر الحاضر، وبذلك سقط صاحب هذه الدعوة شهيدا من «شهداء الحب»، وهذا هو عنوان القصيدة التي يوظف فيها سميح القاسم شخصية «الحسين بن علي»، بالاستناد إلى آلية «الدور»، حيث تبرز «كربلاء»، في القصيدة باعتبارها رمزا من رموز الدم العربي النازف في جسد العراق حتى اليوم. يقول:

في عقر دارك جزّ الروم ناصيتي
وجاوزت خيلهم أبواب حطين
لكن ظلم ذوي القربى أشد على
روحي الجريحة من ظلم يفاويني
ما كربلاء! وفي بغداد نازفة

دماء شعبي من حين إلى حين
يا دجلة الخير، فاجرف كل شائبة
واسق المحبين، واغسل إفك مأفون

ثم يقول:

فما أقول إذا استنطقت عن وجعي
والجرح جرحي والسكين سكيني
ويوم يزحم وجه الموت ذاكرتي
أبكي عراقي أم أبكي فلسطيني؟! (٣٧).

يحشد الشاعر في سياق الأبيات أماكن وشخصيات تاريخية وأدبية: «الروم - حطين - كربلاء - العراق - فلسطين - ظلم ذوي القربى»، وهي ترتكز في إنتاج الدلالة على بنية «التضاد»، التي تؤطر النص، وتجعل دلالاته ذات أبعاد فجائعية، حيث «الروم» بدلالاتهم التدميرية والاحتلالية، يتجاوزون الزمن العربي الإسلامي في صورة «حطين»، بدلالاتها الإشراقية وعدالتها الإنسانية المستقرة في الوجدان العالمي، لكن الذي يوجع الذات الشاعرة، ويقض مضجعها، وينغص عليها حياتها، ليس ما يقوم به «الروم» من تنكيل وتقتيل، لأن هذا الفعل يؤدي إلى صمود الأمة، وتمسكها بحقها، ويشد من أزرها، ويقوي ظهرها لمجابهة الأعداء، أما «ظلم ذوي القربى»، فهو الذي يمثل الفاجعة الحقيقية، التي لا تستطيع الذات الشاعرة تصورها، وبذلك يأخذ جزءا من «الأنا» الجماعية على عاتقه دور «الآخر»، في التنكيل والتقتيل بجزئه الآخر، ويأخذ بعدا «تبادليا» مع الآخر في تدمير الذات الجماعية، وسحق وجودها، وهنا تتجلى «كربلاء» باعتبارها قربانا من قرابين الحرية الإنسانية، ويتجلى «الحسين بن علي» باعتباره حاملا لعبء النضال البشري، حيث يسير نحو جلجلته في رضى وسكون بعد أن تخلى عنه أشياعه وتركوه وحيدا «حاملا جلال قضيته ونبالة إصراره على عدم التنازل» (٣٨)، وبهذا يصبح «الحسين بن علي» بطلا تاريخيا، ويصبح موته مثالا يحتذى في التضحية والفداء من أجل القضية التي آمن بها.

لا يقف الشاعر عند تصوير الواقعة التاريخية وأحداثها المأساوية فحسب، لكنه يتجاوز ذلك إلى بث مضامين معاصرة تجعل من قتل «الأنا» لنفسها جريمة كبرى تحققت على المستوى التاريخي، وما زالت تتحقق على المستوى الواقعي المعاصر، حيث تشبه الليلة البارحة، ولذلك تحضر «بغداد وفلسطين» لتجسيد هذا الموقف النفسي الفاجع الذي يدين العصر وشخصياته، ويؤكد رفض قتامة الحياة العربية المعاصرة، وتلاشي وحدتها.

ويقف معين بسيسو من مقتل «الحسين» وعذابه في قصيدة «القمر ذو الوجوه السبعة»، المستندة إلى آليتي «الاسم المباشر» و«الدور»، يقف موقفا احتجاجيا يدين فيه الشعراء

المنافقين الذين يرفعون سيوفهم مع «الحسين» ويشعلون نار الصراع، حتى إذا ما بدأت المعركة أخرجوا «قصائدهم» المنقوشة على السيوف في مدح «قاتل الحسين». يقول:

نموت في الخريف مرة
وفي الربيع مرتين
يستيقظ الشتاء في غصونها
ويأكل اليدين
رأيته في كربلاء
تحت راية الحسين
صهيل سيفه مع الحسين
وفوق سيفه قصيدة منقوشة
في مدح قاتل الحسين [٢٩].

تحضر الوقائع التاريخية والشخصية التاريخية للحسين ومقتله في كربلاء، لا لتصور الفاجعة في إطارها التاريخي فحسب، بل توظف للدلالة على الخيانة والانتهازية والتخلي عن المبادئ الأخلاقية والقيم النبيلة لبعض الشعراء المعاصرين، الذين باعوا ضمائرهم وشعرهم، وهذا يؤدي إلى فقدان الكلمة الشعرية لمصداقيتها، وضياع «الموقف» الإنساني الصادق من قضايا العصر، وبهذا تخيم الخيانة بظلالها على الشعر، وتفقد «الكلمة» أهميتها بوصفها وسيلة من وسائل التغيير نحو الأفضل. إن طموح الشاعر إلى شعر الحقيقة في عصر التلوث والفساد والانحلال الخلقي، يمثل «صورة إبداعية مباشرة بشعة لحقيقة بشعة وواقع حقير ومعالجات فاشلة تافهة. إنه شعر الحقيقة» [٣٠]، وإظهار هذه الحقيقة مسؤولية أخلاقية على الشعراء نشدانها في شعرهم، وتمثلها في سلوكهم، لكن أكثر الشعراء أبدعوا شعرا مدجنا في حظائر السلطة الحاكمة، وصار كلامهم فارغا من كل محتوى إنساني أو أخلاقي، يشرّح عيوب العصر ومفاسده كمقدمة لتجاوز الأمة هذه الحياة الجوفاء التي يجب أن تكون الكلمة فيها أحد من السيف، وبذلك «دفع تعفن العلاقات والسلوك وتناقض الظاهر والباطن الشاعر إلى تخمر ذاته في عصير الشعر وإحساسه بالانكسار والهزيمة، مما جعله ينظر إلى الكتابة على أنها حل إشراقي، يحلق في فضاء اليوتوبيا وسحرها، بدلا من الاحتضار البطيء. إن تمرد الكلمة وصرختها الشريفة هي العوض عن الهزيمة والاحتضار» [٣١].

ويوظف أحمد دحبور في قصيدته «العودة إلى كربلاء» المساحة «الكلية» ذاتها، المستندة إلى آلية «الدور»، مقتل الحسين في «كربلاء»، يقول في مستهل القصيدة:

أت، ويسبقني هواي
أت، وتسبقني يداي

آت على عطشي، وفي زوادتي، ثمر النخيل
فليخرج الماء الدفين إليّ، وليكن الدليل
يا كربلاء تلمسي وجهي بمائك تكشفي عطش القتيل
وتري على جرح الجبين أمانة تملي خطاي [32].

يستحضر الشاعر في الأبيات مأساة «الحسين»، وينادي «كربلاء» الروح، وبهاء الموت الذي هواه وأحبه، فجاء إليه رغبة في التطهر والفداء للاقتراب من لحظة الحقيقة التي «تملي» عليه خطاه، وهذه المأساة تشكل معادلا دلاليا للإنسان الفلسطيني «الذي ووجه بالخذلان، وأدخل إلى نار المذبحة، وفار دمه ودم أهله، كما فار دم الحسين وأهله في كربلاء. إن الرمز هنا لكربلاء الفلسطينيين: الأسى والعطش والحصار والغضب والمأساة. إنه البحث عن ماء في زمن العطش، لقد وصل إلى كربلاء، رغم الطرق المغلقة، ورغم مشقة الطريق آملا أن تكون البداية، ووجد الحسين نفسه وحيدا في المواجهة، بينما تقاسم الآخرون أسرارهم وثمر النخيل، إنهم الذين خذلوا الفلسطيني المعاصر» [33]، وبذلك تكون الذاكرة البشرية قادرة على استعادة مآسي التاريخ الجارحة، وجعلها صورة من صور العصر الذي تطبق فيه شريعة الغاب، حيث الفلسطيني الذي فُرضَ عليه الموت ليحيا، كما فُرضَ الموت على الحسين ليحيا، ويتحول إلى «بطل التراجيديا» وليس مجرد «بطل التاريخ»، كما أصبح موته علامة وجوده المستمر [34]. وبذلك يصبح «الحسين» فاعلا في الزمان والمكان، ويمتلك ديمومة الحضور، وسيرورة الوجود، وخاصة بعد رفضه الاستسلام رغم تخلي أشياعه عنه، ورفضه مبايعة يزيد بن معاوية مقابل شربة من الماء تحييه، فاختار الموت بنفس راضية، وهذا ما يوحي إليه الشاعر في البيتين الثالث والخامس.

ويوظف المتوكل طه في قصيدته «ما لم تقله العرافة للرئيس»، شخصية «الحسين» مستخدما آلية «الدور».

يقول:

أيشركم بالبلد
ولا أي شيء بهذا البلد
سوى القتل سيّده والقَوَدْ
وأن الذي سوف يبقى
سيقتله ذله والكمد
يقول: لماذا دماء الشوارع تسطع
للآخرين
وكل قتيل هنا، كربلاء تنوح
وعنوان رعب
وأصل الكَبَدْ [35].

يتمثل الشاعر في الأبيات أسلوب التعبير القرآني، ليضفي على المشهد الدرامي لقتل الفلسطيني/ الحسين في شوارع فلسطين وكربلاء بعدا إشراقيا، يسطع فيه الدم ويضيء دروب الحياة وأزقتها، وهو بهذا المعنى يضيف سفرا جديدا من أسفار النكبات والمحارق الفلسطينية الكبرى في العصر الحديث، التي يمارسها الاحتلال الصهيوني ضد شعب أعزل وحيد، يدافع عما تبقى من وجوده ومبادئه الإنسانية كالحسين الذي قتل ظلما وعدوانا، لعل هذا كله يحرك مستنقع الأمة الآسن، ويؤدي إلى محاولة الانبعاث والتجدد، والدفاع عن الإنسان.

وعلى المستوى اللغوي ينحرف الشاعر عن الأسلوب النمطي، أو العبارات المسكوكة في إنتاج الدلالة، ويحضر الدال «أبشركم» في السياق الشعري الذي تبدأ به الشريحة ليتوقع القارئ منه دلالات «البشارة» المحببة إلى النفس، لكنه يفاجأ بكسر عنصر التوقع ليجد المتلقي نفسه أمام تراكيب شعرية، ودلالات بتشكيل مخصوص يشير إلى الطرف النقيض المتوقع، وبذلك ينقل الشاعر الدلالة من المتوقع إلى اللامتوقع، ويبلور أسلوبا مفاجئا يهز نمطية اللغة والدلالة، وينتج دلالة جديدة من الدال «أبشركم» تهز المتلقي، وتقلب المفاهيم اللغوية والدلالية رأسا على عقب، ولعل هذه المفارقة اللغوية التي تكسر توقع المتلقي، تتضافر مع مفارقة تكرار الواقع التاريخية نفسها من عصر «الحسين» إلى عصر «الفلسطيني»، أي أنها تعيد نفسها في الزمن الحاضر من جديد، كان الإنسان العربي لم يتعلم مما سبق، ولم يأخذ عبرة أو عظة من التاريخ ليمنع تكرار مأساة «الحسين».

٣ - صلاح الدين الأيوبي

يشكل حضور «صلاح الدين الأيوبي» في الشعر الفلسطيني المعاصر، دلالات معاصرة تمتص الدلالة التراثية، وتتسم بحركية متجددة وقابلية مرنة للدخول في علاقات جديدة متعددة الرؤى والأبعاد، ومن ذلك قصيدة محمود درويش «الصوت الضائع في الأصوات» يقول:

نعرف القصة من أولها
وصلاح الدين في سوق الشعارات،
وخالد
بيع في النادي المسائي
بخلخال امرأة!
والذي يعرف... يشقى [٣١].

إن فعل «المعرفة» التاريخي الذي يستهل الشاعر به القصيدة، وينهي به الشريحة الأولى منها، يستدعي بطريق التداعي الحر سؤال «المعرفة» الأوديبي الذي شكل مأساة «أوديب»

وشقاء، وهذا يماثل «شقاء» الإنسان العربي المعاصر عندما يعرف ما آل إليه «صلاح الدين» و«خالد بن الوليد» من بيعهما بثمن بخس، وبهذا يميل الشاعر إلى فضح الحاضر بإطفاء التوهج التاريخي، ويصنع مفارقة صارخة تسحق المحمولات التاريخية التي استقرت في الوعي واللاوعي العربي الإسلامي، حيث يكشف عن هوية متناقضة تماما لشخصيتين من شخصيات المجد التاريخي، على أن الشاعر على حد رأي د. إحسان عباس لا يدين الماضي، وإنما يدين «تعهر» الماضي بين يدي السادة في الحاضر، ويميل إلى محاكمة الحاضر وفضح أساليبه (٢٧). وبهذا يحاول الشاعر محاربة الشقاء من الداخل، وأعني بالداخل «الذات العربية»، في بعدها الجماعي حتى تتطهر من أدران الإحساس بالهزيمة والانكسار على المستويات الوجودية والحضارية والإنسانية.

ويحشد «سميح القاسم» في قصيدته «الميلاد» عدة رموز تاريخية «هولاكو - الصليبيون - صلاح الدين - حطين»، التي تشكل بؤرة الأبيات ومرتكزها الذي يقوم عليه إنتاج الدلالة يقول موجها خطابه الشعري إلى أبيه:

أبي.. لا كتبنا الملقاة تحت نعال هولاكو
ولا فردوسنا المردود فردوسا إلى أهله
ولا خيل الصليبيين
ولا ذكرى صلاح الدين
ولا جنديا المجهول في حطين
تشد خطاي للأنقاض، للمنفى
فمن حبي لأطفالي
أشيد مصانعا كبرى (٢٨).

يتبدى من الأبيات استنادها إلى بنية «النفي» المتبوعة برمز تاريخي سلبي يشكل نسيجا متوازيا أو متقابلا لرمز تاريخي إيجابي، بمعنى أن انفتاح الشاعر على «هولاكو - الصليبيون»، بدلالاتهما السلبية، وطبيعتهما التدميرية للثقافة والمقدسات الإسلامية، يوازيها في الحضور الشعري والثقل الدلالي على المستوى الإيجابي الدال في التوهج الحضاري «صلاح الدين - حطين»، ثم يتداخل الرمزان في ضفيرة واحدة تفر من قبضة الزمان والمكان، وتتجاوزهما باعتبارهما بعدين غير مؤثرين في سلوك الذات الشاعرة وفعلها الحضاري المتشبث بالأرض وتراب الوطن، وهذا يدل على قدرة الشعر على تحويل الزمن إلى لا زمن، ينفصل فيها الزمن عن الذات، فرغم الطبيعة التدميرية أو الطبيعة الإنسانية لطرفي المعادلة، فإن الذات الشاعرة تعرف طريقها، وتحدد سلوكها، وتخلق رؤيتها التصورية المنفصلة عن الأحداث التاريخية والزمان والمكان، وهي عدم القبول بالمنفى أو الرحيل باتجاهه والخروج من الوطن، وتتقدم

الذات الشاعرة خطوة أخرى في سبيل الوعي برغبتها في بناء «المصانع الكبرى»، وتشييدها على أرض الوطن باعتبارها رمزا آخر من رموز الالتصاق بالأرض والاستقرار عليها، وتقف ضد عمليات الاقتلاع والتهجير والنفي والعزل ومصادرة الحياة التي تمارسها قوات الاحتلال ضد الشعب الفلسطيني، وبهذا يصبح الإنسان خالقا للتاريخ، أو بتعبير أحد الباحثين يصبح الإنسان فاعلا تاريخيا يصنع التاريخ، سواء كان واعيا بدوره التاريخي أو لا [٣٩]، وبهذا استطاع الشاعر إعادة إنتاج الماضي، بما يتوافق مع ثوابت الحاضر وأبعاده الموضوعية.

ويوظف راشد حسين في قصيدته «يوميات دمشق» شخصية «صلاح الدين» من خلال آلية «الدور» رابطا بين انتصار «حطين» وانتصار أكتوبر سنة ١٩٧٣م. يقول:

في اليوم السادس من تشرين
في قلب دمشق
ولدت ثانية حطين
في اليوم السابع من تشرين
قصفوا أطفال دمشق
لكن... كبر الأطفال سنين
كبرت... حتى الأشجار
كبرت... حتى الأخبار
كبر الشمع الصامد في قلب الغارات [٤٠]

يسهم التأريخ الزماني (تشرين)، والمكاني (دمشق - حطين) في انفتاح النص الشعري على آفاق دلالية رحبة، تتعاصر فيها الأزمان والأماكن لتعيد صورة المجد الغابر في صورة الانتصار الحاضر، ويصور القضايا المصيرية التي يعيشها الإنسان العربي في الوقت الراهن، وهذا يعني أن التاريخ جزء لا يتجزأ من الحاضر «فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية، ليست مجرد مظاهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد - على امتداد التاريخ - في صيغ وأشكال أخرى» [٤١]، وهذا يعني أن التاريخ مصدر ثر من مصادر التجربة الشعرية التي يمكنها أن تعبر عن الحادثة التاريخية الواحدة برؤى متعددة، وتعيد تركيب الماضي ووقائع التاريخ بما يتوافق مع الرؤية الشعرية المعاصرة المنبثقة من الوعي بالتاريخ، ولهذا حق للشاعر أن يقرن بين انتصار «تشرين» ومجد «حطين».

وفي قصيدته «اسمه يحيى»، يوظف أحمد دحبور شخصية«صلاح الدين» مستندا إلى آلية «الدور»، حيث تبرز «حطين» كما تبرز «القادسية» وسط ليل حالك السواد، تقصف فيه طائرات العدو الصهيوني ودباباته مخيمات اللاجئين في لبنان. يقول:

(أدخل)
أين التقيتك من قبل سيدتي؟
– هل تعمدت في النهر
فاضرب بعنقك الحريق،
ستسقط أعضاؤك الأولية،
من عادة النار طرح القشور السميكة،
فادخل –
ستطلبك الكتب الصفر،
لا تصل الكتب الصفر هذي الحرائق،
فادخل –
ستهدر حطين والقادسية،
ينضج قلب جديد على الجمر [٤٢].

يتبدى من الأبيات والقصيدة عامة ارتكازها على ثلاثة محاور، تنبثق منها الرؤية الشعرية، وتشكل بنيتها المحورية، للكشف عن أبعاد الأزمة النفسية وخبايا الذات. أولها يرتبط بعنوان القصيدة باعتباره نواة دلالية، وامتدادا لحركة القصيدة في إنتاج دلالاتها، حيث يضعنا الشاعر منذ البداية أمام اسم «يحيى» ببعديه المرتبطين بالدين والحياة، لكن الشاعر لا يقف عند هذا الحد، بل يضع شيئا شبيها بالتعليق الدلالي على العنوان، فيقول بعده مباشرة «وكان ليلة القصف يخرج من بين الصلب والترائب»، مما يعزز هذين البعدين، ثم يقوم الشاعر بتوزيع الاسم «يحيى» في جسد القصيدة باعتباره رمزا للانبعاث الفلسطيني رغم التنكيل والتقتيل والدمار الذي يصيبه من جراء القصف الصهيوني.

أما المحور الثاني، فيتمثل في توظيف أسلوب «الحوار»، وهو أسلوب يستمر من مستهل القصيدة وحتى نهايتها، يتجاوز من خلاله الشاعر سكونية السرد إلى حركية الحوار وحيويته، كما يتجاوز أحادية الصوت إلى تعدديته، مما يؤدي إلى انفتاح النص الشعري على آفاق واسعة، وجعله دراما إنسانية تبوح فيها الأصوات بمكنوناتها النفسية ومعتقداتها الفكرية التي تشكل حياتها، باعتبارها جزءا من الشعب الفلسطيني الذي يجب أن «يضرب» حتى إن سقطت «أعضاؤه الأولية» من أثر القصف الصهيوني.

ويتمثل المحور الثالث في «هدير» صوت «حطين والقادسية» ليس باعتبارهما حدثين ساكنين يعيشان في «الكتب الصفراء» القديمة التي عفا عليها الزمن، بل لهما حضور وجداني دائم ومتجدد وقابل للدخول في صور شعرية جديدة، تنقل عصارة الموروث التاريخي في صورة عصرية، يعبر فيها الشاعر عن الجماعة وطموحاتها وأحلامها في

تحقيق مستقبل أفضل. إن نمو التاريخ وحركيته يجعلان من أحداثه أحداثا معاصرة «ليس وصفا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصرة لها. إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة ثابتة جامدة لأي فترة من هذا الماضي»[٤٣]، وبهذا تصبح كل من «حطين والقادسية» ملهما شعريا، وأداة تشكيلية ذات قابلية للتفسير والتأويل بما يتناسب مع وضعية الأبعاد الراهنة التي تحياها الأمة.

ويشكل زمن «صلاح الدين» في قصيدة علي الخليلي «يوم غائم» فاصلا بين زمنين قبل «صلاح الدين»، وبعده، وتتركز بؤرة الحضور العربي الإسلامي على مر التاريخ في الاقتراب من القدس في زمنه، ثم يغيب حضور القدس عن العرب والمسلمين قبل زمنه وبعده، مما يؤدي إلى الاشتياق للقدس العربية الربانية المنسية. يقول:

في مطلع يوم غائم
من قبل ومن بعد صلاح الدين
ومثل جميع الناس
نشتاق،
ونشتاق
للقدس العربية
والقدس الربانية
والقدس المنسية
والمذكورة
في كل كتاب
وكتاب
وكتاب [٤٤].

يجسد حضور «صلاح الدين»، وتراوح «القدس» بين الحضور والغياب على المستوى المكاني لا الروحي مأساة الذات الشاعرة، وانكفاء الذات الجماعية وعدم قدرتها على القيام بفعل حضاري تحقق من خلاله وجودها الإنساني أو الحضاري، وعجزها عن الدفاع عن مقدساتها المنسية في الفكر العربي، والمذكورة في القرآن الكريم، وينتفي بالتالي الحس البطولي فيها. فالأمة العربية في حاجة ماسة إلى ظهور بطل يكون إفرازا طبيعيا للمجتمع، تتطلع إليه الجماعة لتحقيق آمالها كما فعل «صلاح الدين»، فالبطل «يعزز اللحمة بين الأفراد، إذ هو يغذي بنسغه الأمة عامة، وبذلك يوحدها، ويقيم الانسجام، بل ويؤمن انفتاح الوعي الفردي على هدف مشترك عام»[٤٥]، لانتشال الأمة من ضعفها، لأننا «نفتش دائما عن بطل يعوض نقصنا، ويحقق أمانينا، ويلسم الانحرافات والإخفاقات، نتذوت فيه فننتعش، وننتقم أو

تحارب»[٤٦]. إن غياب هذا البطل قبل «صلاح الدين»، حيث الأمراء المتخاذلون، وضعف القوى الإسلامية آنذاك متمثلا في الدولة العباسية والفاطمية والسلاجقة الأتراك، وتناحرها فيما بينها، مكن للصليبيين الاستيلاء على مدن الإسلام، كما أن تخاذل بعض أمراء البيت الأيوبي عن الدفاع عن المقدسات الإسلامية، جعل الصليبيين يعيدون الاستيلاء على بيت المقدس بعد أن حررها صلاح الدين سنة ٥٨٣هـ/ ١١٨٧م، وهذا يعني أن الحالة التاريخية التي عاشتها الأمة العربية الإسلامية بالأمس تكرر نفسها مرة أخرى في العصر الحديث، فلا نستطيع الذهاب إلى «القدس» لأداء الصلوات فيه، ومن هنا كان «شوق» الذات الشاعرة إلى «القدس» ليس باعتباره مساحة جغرافية فحسب، بل لأنه تشكيل روحي وديني مشبع بالحضور التاريخي العربي الإسلامي ولا يمكن اقتلاعه من النفوس.

٤ - عزالدين القسّام

يعتبر شيخ المجاهدين «عزالدين القسام» رمزا من رموز التاريخ الفلسطيني الحديث، ونموذجا من نماذج البطولة والثورة ضد الانتداب البريطاني لفلسطين بما يحمله من قيم أخلاقية وإنسانية ثرة، أدرك الشعراء الفلسطينيون طاقاتها الشعرية والإيحائية، فاستدعوها في خطابهم الشعري تعبيرا عن الهوية الوطنية والحضارية، فوسعوا بذلك دائرة الدلالة عندما أدخلوها في علاقات جديدة، وبنى مختلفة للتعبير عن عمق الصراع المتوقد بين الإنسان الفلسطيني وقوى الاحتلال البريطاني والصهيوني.

استدعت فدوى طوقان في قصيدتها «أنشودة الصيرورة» الرمز «عزالدين القسام» ورمزا بطوليا فلسطينيا آخر هو «عبدالقادر الحسيني» مستندة إلى آلية «الاسم المباشر»، تقول عن أطفال فلسطين بعد هزيمة سنة ١٩٦٧م:

منهم من كانوا صبية
تحترف الشيطنة وتلهو بالألعاب النارية
تطلق في الريح الغربية
سرب الطيارات الزرق الحمر الخضر القزحية
تتأبط كل شقاوتها في الأرصفة وفي الساحات
تتشاكس تقفز تصفر تركض تحت عقود الدور الرطبة
تتراشق بالنكت العفوية
بقشور الفستق والضحكات
تتبارز بالأغصان الصلبة
تشهرها سيفا أو حربة

تتقمص شخصيات كفاح أسطورية
عنترة العبد الباحث عن حريته في درب الموت
عزالدين القسام الرابض في الأحراش الجبلية
عبدالقادر في "القسطل"
يحيا ويمارس عشق الأرض (٤٧).

في هذا الجو المفعم باللهو الطفولي البريء، تبرز ثلاث شخصيات تاريخية تمتلك مقومات تعبيرية قادرة على إيصال جوهر الصراع الإنساني ضد قوى الظلام، تتحول في جسد النص إلى رموز ممتدة داخل الوجود الإنساني، ومحملة بشحنات انفعالية عالية، لكنها في الوقت نفسه تخفي وراءها مأساة ذاتية، فضلا عن المأساة الجماعية، حيث كان الرمز الأول «عنترة» عبدا منبوذا غير معترف به في نطاق القبيلة، وهو في سياق القصيدة يتحول إلى رمز الإنسان الفلسطيني الرافض للعبودية، واستشهد الثاني «عزالدين القسام» في أحراش «يعبد» في مدينة «جنين» شمال الضفة الغربية سنة ١٩٣٥م، واستشهد الثالث «عبدالقادر الحسيني» في معركة «القسطل» على مشارف مدينة «القدس» سنة ١٩٤٧م، دفاعا عن تراب الوطن، ودفعا بذلك - القسام والحسيني - ضريبة عشق الأرض.

إن إعادة إنتاج التاريخ الفلسطيني والعربي في لحظة الهزيمة «النكسة» سنة ١٩٦٧م، وجعل أطفال فلسطين يتقمصون في ألعابهم الطفولية البريئة «شخصيات كفاح أسطورية»، يجعل من ديمومة النضال والثورة على المحتل الغاشم قدرا مكتوبا على هؤلاء الصبية الذين سيحملون في أعماقهم عندما يكبرون صور هذه الرموز الثورية، مما يؤدي إلى بقاء جذوة النضال الفلسطيني مستمرة، فيتحول هؤلاء الصبية إلى وقود الثورة الذي لا ينفد، ما دامت الأرض الفلسطينية تنجب أطفالا تنغرس في أعماقهم روح الوطن، وبذلك لن يستطيع الاحتلال الصهيوني دفع وجودهم ووطنهم وترابهم إلى الغياب والنسيان، بل ستبقى ذاكرتهم الفردية والجماعية تستعيد في كل لحظة حكايتها الحزينة، وتعمل على تجاوزها حتى يقتربوا من لحظة الحقيقة ويحولوا الحلم الفلسطيني إلى واقع معيش.

ويستدعي أحمد دحبور في قصيدته «رسالة شخصية جدا» شخصية «عزالدين القسام» مستندا إلى آلية «الاسم المباشر» مرة، وآلية «القول» مرة أخرى. يقول:

طرزت لأمي مكتوبا من غير كلا
من يعرف منكم أمي؟
ضحكت يوما، فتسابق في خلدي حجل وحمام
وأكلت كفاف اليوم
وبكت فقرأت كتابا أوصلني، بالقسر، إلى هذي الأيام

ثم يقول:
ولأمي حزن يصلح في كل الأوقات
من أجل جدار لا يعلو إلا ليتام
من أجل أخي المتروك وراء السكر وتقطير الأحلام
وأخيرا من أجلي،
وتراءى لي أبي عزالدين القسام
ناديت الأهلين
صليت بهم في جامع شعب فلسطين
وطلعنا نستوحي بالبارود الآيات
وصلاة تصلح في كل الأوقات (٤٨).

إن إحساس الذات الشاعرة بفداحة حزن «الأم» على فقدان الوطن «الذي لا يعلو إلا ليتام»، يشكل يقظة للضميرين الذاتي والوطني للذات الشاعرة، ويفتح وعيها على إدراك حقيقة الجرائم التي ترتكب بحق الشعب الفلسطيني، مما يدعوها إلى الدفاع عن كينونتها وهويتها بعد أن حولها الاحتلال الصهيوني إلى أشباح منفية خارج حدود الوطن، وخارج حدود الزمان والمكان، لذلك يتراءى للذات الشاعرة في أحلامها رمز من رموز المقاومة والنضال والثورة، فتحضر شخصية «عزالدين القسام» بقسماتها النضالية والدينية، التي تتقمصها الذات الشاعرة، حيث تجسد الأولى ثورته على الانتداب البريطاني لفلسطين، وتجسد الثانية حلقات العلم التي كان يعقدها في رحاب مسجد «الاستقلال» في «حيفا» لتوعية الجماهير الفلسطينية دينيا وثوريا، واستثارة روح الكفاح فيها.

هكذا يشكل استلهام التاريخ الفلسطيني الحديث عنصرا من عناصر التجربة الشعرية، يستنفر الشاعر من خلاله، ويستثير روح المقاومة والنضال، ويوجه الوعيين الفردي والجماعي إلى الظروف التاريخية المتشابهة بين الماضي والحاضر، فيقوم ببعث شخصية «عزالدين القسام» من جديد، وتوافقها مع أبعاد الواقع الراهن، وتوافقها مع القيم الحقيقية للإنسان الساعي إلى الخير والعدل وكف الظلم وتجسيد المثل الأعلى في مسيرة الإنسان نحو الخلاص الثوري والنقاء الديني.

أما مريد البرغوثي فقد وظف شخصية «عزالدين القسام» في قصيدته «سعيد القروي وحلوة النبع»، مستخدما آلية «اللقب» خمس مرات، وآلية «القول» مرة واحدة، ويتمثل هذا في دعوة «القسام» لزملائه المجاهدين إلى الشهادة بعد انكشاف موقعهم في أحراش «يعبد»، فكان لهم ما أرادوا من شهادة في سبيل الله والوطن. يقول الشاعر في مفصلين من مفاصل القصيدة بعد أن يضع لكل منهما عنوانا يحمل تاريخا من تاريخ رحلة النضال الثوري للقسام:

سعيد القروي "تشرين الثاني ١٩٣٥م"
سيدي القسام حوصرنا فما درب النجاة؟
زخة من قصفهم تتبع زخة
"سيدي القسام... آه..."
بعثرت صرخته جسم الفضاء
خرج القسام من خندقه
"كشفوا موقعنا يا شيخ هيا ننسحب"
جاء صوت الشيخ، "موتوا شهداء".
سعيد القروي، ١٩٣٦م
أقفرت كل الشوارع
بدأ الفعل، دموعا في وداعك
أمة من قبرها قامت تقاتل
منحتها حلوة النبع يديها وابتسامة
أوقدت في ليلها كل القناديل، وقالت،
ولدت لي فيكم اليوم علامة [49].

تنهض الأبيات على حضور أصوات شعرية تثري الخطاب الشعري، وتكشف ما يجري في أعمالها، وما يتفاعل في نفوسها من نوازع وجدانية متناقضة تجعل منها أصواتا/ شخصيات إنسانية عادية، وليست شخصيات مثالية أو نموذجية، وخاصة حين فكرت إحداها «بالانسحاب» من أرض المعركة ليس جبنا، بل حفاظ على وقود الثورة وبطلها «القسام»، الذي يأتي صوته حاسما وحازما «موتوا شهداء». ولعل هذه الدلالات الشعرية تكاد تكون متطابقة مع البعد الواقعي لهذه الحادثة التاريخية، فضلا عن عنوان الأبيات «تشرين الثاني ١٩٣٥م». وفي هذا السياق، يقول رجاء النقاش «حين انتقلت جماعة القسام إلى الريف أحس الجواسيس المكلفون بمراقبتهم بأنهم غائبون، فازداد قلق السلطات المحتلة، ونشطت في البحث عنهم. وفي يوم الرابع عشر من نوفمبر عام ١٩٣٥م التقى نفر من جماعة القسام بجاويش يهودي وشرطي عربي، فقتلوا الجاويش، وتركوا الشرطي حيا، وقد أخبر الشرطي بما رأى، واستطاعت القوات البريطانية أن تحكم الطوق على جماعة القسام الذين قاوموا مقاومة باسلة، ولكنهم كانوا في واد عميق، ولم يفكروا في التسلل والهرب، بل في المقاومة والاستشهاد، ولذلك فإن القسام حين طلب منه الاستسلام، أجاب: «اننا لن نستسلم، ان هذا جهاد في سبيل الله والوطن»، والتفت إلى زملائه وقال: «موتوا شهداء» [50]. إن كشف الأبعاد الداخلية والنفسية للشخصيات في حوارها مع بعضها، يجعل الخطاب الشعري ممتلئا بالحيوية والتأثير لابتعاده عن السرد

المباشر، ويجعلنا ندخل في سراديب النفس الإنسانية وما يعتريها من تناقضات، مما يؤدي إلى انكشاف أبعاد الموقف النفسي للشخصيات أمام المتلقي الذي يعاين عن قرب ما تقوله كل شخصية، وهذه الأبعاد في رأي د. عزالدين إسماعيل لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد، واكتفى من الواقعة بالإخبار عنها، ولكن تجسيم الموقف، وتصوير المشاعر المتضاربة خلال ذلك الحوار قد جعله من غير شك أكثر تأثيرا وإقناعا [٥١]، وهذا بدوره يقرّب القصيدة إلى النزعة الدرامية التي يتجسد فيها الاستبطان النفسي والحوار الخارجي... إلخ، لاستجلاء مظاهر المقاومة والصمود في شخصية «عزالدين القسام» الذي لا يرهب الردى، ولا يحذر الموت الزؤام إذا عدا.

ثم يأتي صوت الراوي في المفصل الثاني، ليؤكد شمولية الحزن الذي يلف الشعب الفلسطيني نتيجة استشهاد المجاهد «عزالدين القسام»، الذي حقق باستشهاده وجوده الكوني، ومجّد الحياة باختياره الموت، واشترى بعمره حياة الجماعة، وبعث باستشهاده «أمة» من قبرها صحت على حقيقة فاجعة فقامت تقاتل. وبهذا استطاع الشاعر أن يقتنص لحظات تاريخية من حياة الشعب الفلسطيني، ويصوغها شعرا يرتبط بحياة الجماهير العربية ونضالها من أجل الحرية والاستقلال، لقد استطاع «عزالدين القسام»، في رأي رجاء النقاش، أن يجسد أفضل خصائص جيل عام ١٩٣٦م وأعظمها وأكثرها أصالة وصفاء، وعلى الرغم من أن القسام استشهد في أواخر عام ١٩٣٥م، إلا أن بعض رجاله قد عاشوا بعده، وأسهموا في قيادة ثورة عام ١٩٣٦م إسهاما كبيرا، كما أن القسام كان بأفكاره الثورية التي نشرها في طول الأرض الفلسطينية، وعرضها من أكبر الذين مهدوا لثورة عام ١٩٣٦م، وأعدوا الشعب لها خير إعداد [٥٢]، وبهذا لم يكن «القسام» فردا، بل كان «أمة قامت تقاتل»، أحيا فيها روح الثورة والحرية، وكان دمه الطاهر وقودها.

٥- لينين

وصل المد الشيوعي ومبادئ الاشتراكية اللينينية في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين إلى ذروته في البلدان العربية، ومنها المجتمع العربي الفلسطيني، وخاصة في فلسطين المحتلة سنة ١٩٤٨م، وكان من نتائجه تأسيس الحزب الشيوعي الإسرائيلي، الذي انضوى تحت لوائه عدد من الشعراء الفلسطينيين، منهم محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد، لما تتسم به مبادؤه من دعوة إلى حرية الشعوب واستقلالها، وكان هو الصوت الوحيد في داخل إسرائيل الذي يدعو إلى السلام مع العرب وحقهم في العيش بكرامة، وقيام دولة فلسطينية حسب مقررات الأمم المتحدة، لكن انتماء هؤلاء الشعراء للحزب الشيوعي كان مثار جدل واتهام وطعن في انتمائهم الوطني والعربي. إن طبيعة الحياة العنصرية التي مارستها قوات الاحتلال

الصهيوني على من بقي من عرب فلسطين متمسكا بأرضه وبيته، ولم يقبل الهجرة والمنفى كانت السبب في هذا الانتماء الجدالي.

وفي بيانه الذي ألقاه في القاهرة سنة ١٩٧١م بعد خروجه من إسرائيل، بين محمود درويش أسباب انتمائه إلى الحزب الشيوعي ودافع عن هذا الانتماء الذي لا ينفي انتماءه الوطني أو العربي أو العالمي، فقال: «وأنا مواطن عالمي، وقضيتي جزء من الحركة الثورية العالمية، وأفخر بانتمائي إلى أسرة التقدم والتحرر والاشتراكية، التي تمارس تأثيرها الفعال لتغيير العالم تغييرا جذريا. إننا على الرغم من كل القهر والكبت ننتمي إلى الجانب المضيء من وجه عصرنا، ونشعر بسعادة غامرة وبفرح لا حد له بصداقتنا المصيرية مع الاتحاد السوفييتي، الذي يمارس دورا رئيسيا في الحركة الثورية العالمية، ويقف في جبهة الصدام الأولى مع أعداء الإنسان ومعوقات ضرورات التقدم»[٥٣]. ثم يؤكد هذه المعاني مرة أخرى بقوله: «من المعروف لكم تماما، أنني قادم إليكم من صفوف الحزب الشيوعي الإسرائيلي، الذي يخوض معركة سياسية مليئة بالضنى والشرف، وفي جو خانق من العنصرية والغطرسة الصهيونية والاعتداء الصلف على أبسط حريات الإنسان»[٥٤]. وبهذا يتضح أن انتماء هؤلاء الشعراء، ومنهم محمود درويش، كان انتماء من أجل الوطن وتراب فلسطين، وسعيا لتحقيق العدالة الوطنية والكرامة الإنسانية التي حرموا من أبسط مقوماتها في ظل العنصرية الإسرائيلية.

استدعى سميح القاسم في قصيدته «إلى ميخائيل جورباتشوف» شخصية «لينين» مستخدما آلية «اللقب» جاعلا «لينين» يقف موقفا إيجابيا يغبط فيه «جورباتوشف» على ما قام به في «البروسترويكا» من ابتعاد عن الصيغ المستعادة والنظرة الواحدة، وهي إشارة موحية تشير إلى إيمان «لينين» بالقوميات التي كان يتكون منها الاتحاد السوفييتي وباختياراتها القومية أو السياسية التي رفضها «ستالين» عندما تولى رئاسة الحزب «البلشفي» والاتحاد السوفييتي فيما بعد. يقول:

إن لينين يحدجك الآن مغتبطا
راضيا عن رضاه
هل تراه
جبهة تتألق عالية في سماء الجباه
لا يريد الشفاه
لا يريد الغبار
إنه واثق من رؤاه
واثق من خطاه
لم يزل حالما بانقلاب المدار[٥٥].

لقد كشف «جورباتشوف» بدعوته إلى تحرير القوميات الروسية من عقال الاتحاد السوفييتي عن رؤية إنسانية، كانت تشكل رغبة «لينين» في حرية اختيارات الإنسان، أي أنه أنجز بطريقة عملية حلما من أحلام «لينين»، تحلقت حوله الأبيات، وشكل نقطة الارتكاز الرئيسية التي انبثقت منها هذه الدلالات مستخدما أساليب فنية ولغوية، تؤكد هذا البعد وتعزز حضوره في جسد النص، ولهذا كان التوكيد بالحرف «إن» وتوظيف صيغة «النفي» خاصة، قد أوصل الشفرات التي تتردد في ثنايا الأبيات إلى حتمية النهاية، التي تمثل تحقيق الحلم بانقلاب المدار.

أما توفيق زياد، فقد كان مفتونا بالثورة الروسية ١٩١٧م وأبعادها العالمية، ولهذا رسم في دواوينه صورة تكاد تكون متكاملة عنها وعن شخصية «لينين» الذي «يعيش في القلوب»[٥٦]. أما قصيدته إلى «عمال موسكو»، المستندة إلى آلية «اللقب»، فيرسم فيها خارطة لأشهر أماكن الإنتاج في روسيا، حيث الصلب من «سيبيريا»، والقمح من «أوكرانيا»، والسفن من «ليننجراد» والميج من «موسكو»، كما يذكر «لينين» والشعب الروسي بفخر وإعجاب. يقول:

معكم أنا
يا إخوتي العمال في موسكو أنا معكم...
لدهر الداهرين
معكم... مع الحزب الذي نقل الربيع
إلى قباب الكرملن
ومع اللواء الأحمر العالي... لوائك يا "لينين"
معكم... مع الشعب الذي
صان السلام أمام طيش المعتدين
وحمى ابتسامات الشعوب،
من الطغاة الطامعين
معكم أنا
يا سدنا العالي...
على موج الغزاة الزاحفين!
بيني وبينكم أواصر طبقة،
أبقى من الفولاذ... والصخر المكين[٥٧].

تعد افتتاحية القصيدة «معكم أنا» لازمة لغوية تكشف عن ديمومة العلاقة الوجدانية والأخوية و«الطبقية» التي تربط بين المرسل/ الشاعر، والمرسل إليه/ لواء لينين وعمال موسكو، حيث أناط بهم القدرة على سحق الطغاة والطامعين، وإفشال مخططات الغزاة الزاحفين، فكان

بناء «السد العالي» بمساعدتهم إعلاء لأواصر الصداقة والأخوة الساعية إلى اجتثاث جذور الظلم والاستبداد، وإيذانا بمساعدة الشعوب الطامحة إلى التحرر والاستقلال بشتى أنواعه وأشكاله. فلولا مساعدة الاتحاد السوفييتي، الذي أسسه «لينين»، لاستفحل البوار في مصر، وجف نهر «بردى» واستعمر العراق «شرذمة غربية»، وقد جاء هذا كله في سياق القصيدة العام، ولعله لا يخفى ما في الأبيات من خطابية تحدد الدلالة، وتجبر السياق على البوح المباشر بحيث تفقد فيه الجمل شعريتها، ويعلن فيه الشعر عن الهوية الطبقية والانتماء إلى «الواقعية الاشتراكية» التي تهتم بالمناسبات والشخصيات والأحداث الثورية الكبيرة.

وقد وصف أدونيس هذا اللون من الشعر بأنه خال من الثورة لأنه «يكتب اللغة الشعرية الموروثة التي ألفها القراء، ويكتب لجمهور يحمل ثقافة الماضي، يعتبر الثورة حدثا خارجيا، يتخذها موضوعا فيصفها ويهتف لها ويغنيها»[58]. أي أنه لا يبدي اهتماما بشعرية الشعر وتفجير اللغة، ليجعلها تحمل أبعادا إيحائية رمزية تخاتل المتلقي ويخاتلها، وصولا إلى عمق الدلالة الكامنة في أعماق اللغة.

ويوظف معين بسيسو شخصية «لينين» مستندا إلى آلية «اللقب» في قصيدته «قصيدة فلسطينية إلى لينين». يقول:

في نافذة في أحد شوارع هذا العالم
كان لينين وكانت فوق أصابعه
تتجمع كل الأشجار السرية والعلنية
كانت لحظة إبداع العالم
كانت لحظة إعطاء العالم
اسما آخر
والثورة شاعر
كانت كل أصابعنا - أمشاط بيانو -
والعالم يولد من لمسة إصبع
من طلقة مدفع [59].

استطاع «لينين» في سياق الأبيات تجاوز الأبعاد الدلالية المألوفة ليصبح «رمزا» يعبر عن تجربة وجودية شاملة، قادرة على اكتشاف العالم وصياغته من جديد وفق رؤية ثورية ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، تقضي على القحط والجفاف والبوار الذي يكتنف روح العالم، ويتغلغل في مظاهر الطبيعة العقيمة ليجعلها خصبة، ويزرع فيها بذرة الحياة المتمثلة في الكلمة الشاعرة و«الثورة شاعر» والفعل الأسطوري «والعالم يولد من لمسة إصبع»، والفعل الثوري و«العالم يولد من طلقة مدفع». وبهذا عمد الشاعر إلى تفجير اللغة وتفريغها من

محمولاتها الدلالية الموروثة، وتحميلها دلالات جديدة حافلة بجو التجربة الإنسانية الخصبة المكتنزة بمضامين أسطورية، يمتد حضورها وتأثيرها داخل الوجود الإنساني جاعلا اللغة تقول ما لم تتعود قوله، وبهذا أخذ الرمز «لينين» في السياق الشعري بعدا أسطوريا ونموذجا إنسانيا يجسد بحضوره الانبعاث الكوني، وليس غير الشعر يمكن أن يفعل ذلك في رأي د. أحمد كمال زكي «لأنه من حيث كونه لغة أداء فنية ينتمي حضاريا إلى المجتمعات الأولى، وأساليبه في أرفع مستوياتها تتعامل برموز البدائيين»[٦٠].

٦- شخصيات تاريخية أخرى

استطاع الشعراء الفلسطينيون إنجاز قصائد شعرية متميزة بالارتكاز على شخصيات فلسطينية وعربية وعالمية قديمة وحديثة، شكلت لبنة عضوية في بناء القصيدة الحي - غالبا، تم من خلالها إعادة النظر إلى العالم وفق رؤية جديدة تجمع بين الذاكرتين الفردية والجماعية في بؤرة واحدة لإنتاج دلالة معاصرة، وتوحد بين التجربتين الخاصة والعامة للتعبير عن حقائق إنسانية، تجسد حلم الانبعاث الإنساني الطامح إلى الحرية والاستقلال والسلام، لكنها لا تمثل قطيعة مع الكفاح والنضال والجهاد والتحريض واستنفار الجماهير من أجل تحقيق هذه المبادئ الأخلاقية والإنسانية الشاملة، كما بثوا من خلالها مشاعرهم وأزماتهم النفسية التي كشفت عن نفثات حارة وعن خبايا الذات الرافضة للاحتلال الصهيوني والمعاناة الذاتية أو الإنسانية، ومن ذلك قصيدة فدوى طوقان «آهات أمام شباك التصاريح»، التي تستدعي فيها شخصية «هند بنت عتبة» المستندة إلى آلية «الاسم المباشر». هذا وقد أثارت هذه القصيدة في حينها صخب المجتمع الإسرائيلي وصحافته، لما تحمله من دلالات تحرض على الاحتلال الصهيوني وتناهضه بقوة، كما كشفت عن أعماق اللاوعي الفردي المكبوت في نفسها وروحها بسبب فظاعة الممارسات الإسرائيلية الصهيونية ضد الشعب الفلسطيني بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧م، فاشارت في سياق القصيدة إلى «أكل أكباد مغتصبيها»، فكانت القصيدة انعكاسا للمأساة الفلسطينية ورد فعل على المستويين النفسي والطبيعي لما تقوم به قوات الاحتلال من تقتيل وتنكيل.

تقول:

آه يا ذل الإسار!
حنظلا صرت، مذاقي قاتل
حقدي رهيب، موغل حتى القرار
صخرة قلبي وكبريت وفوارة نار
ألف "هند" تحت جلدي

جوع حقدي
فاغر فاه، سوى أكبادهم لا
يشبع الجوع الذي استوطن جلدي
آه يا حقدي الرهيب المستثار
قتلوا الحب بأعماقي، أحالوا
في عروقي الدم غسلينا وقارا![11]

يعد حضور شخصية «هند بنت عتبة» المشهورة في التاريخ الإسلامي بـ «آكلة الأكباد» حضورا متماثلا مع ما تعانيه الشاعرة وقومها، لاتفاق المرأتين في الحقد والكراهية - مع فوارق دينية وتاريخية - حيث حقدت الأولى «هند» حقدا ذاتيا على حمزة بن عبدالمطلب لقتله أهلها، وحقدت الثانية «فدوى طوقان» على «الاحتلال الصهيوني» حقدا شعريا يدرك بوصفه صفة للجماعة التي تعاني مأساة الاحتلال. ونتيجة هذا الإحساس المأساوي بأكل أكباد الأعداء المغتصبين، ثارت ثائرة الصحافة الصهيونية، ولكنها لم تثر بالقدر نفسه حين عبر محمود درويش في قصيدته «بطاقة هوية» قائلا:

سجل... برأس الصفحة الأولى
أنا لا أكره الناس
ولا أسطو على أحد
ولكني... إذا ما جعت
آكل لحم مغتصبي
حذار... حذار... من جوعي
ومن غضبي![12].

ويرجع د. صلاح فضل هذا إلى أن محمود درويش يطمح بالفعل إلى تأسيس الكينونة، لا بمنطق الحجاج العقلي والتاريخي، ولكن بمنطق إيقاظ الحلم وتشعير الموقف الثوري، وتسمية الأشياء بالكلمات العارية البسيطة. كما يكمن في خلق السياق الملائم للجمع بين البراءة والخطورة من خلال أوضاع التعبير على وجه الخصوص. إنها تأتي هنا - لدى محمود درويش - باعتبارها ذروة لتحولات في أنساق اللغة وأشكال الغضب المنسد إلى المخاطب بإلحاح لا يلبث أن يفضي إلى انقلابه تجاه المتكلم، وتأتي مشروطة بالشرط الإنساني الدفاعي الذي لا يسع أحدا إنكاره، ومقترنة بكل أنواع التحذير الحضاري المسبق، فالوحشية حينئذ لا تصبح شهوة فلسطينية بقدر ما هي استجابة حتمية لوحشية الآخر المتشحة بشرعية الأمر الواقع[13].

ويستحضر محمود درويش في قصيدته «أنا واحد من ملوك النهاية»، المستندة إلى آليتي «اللقب» و«الدور»، شخصية «عبدالله بن محمد» آخر ملوك بني الأحمر في «غرناطة»، ويحولها

إلى رمز من رموز أفول الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، وبداية انحسارها بعد أن شهدت مدا جديرا بالفخر والاعتزاز في القرون الماضية. يقول عن لسان القناع الشخصية:

وأنا واحد من ملوك النهاية... أقفز عن
فرسي في الشتاء الأخير، أنا زفرة العربي الأخيرة
- لا أطل على الآس فوق سطوح البيوت، ولا
أتطلع حولي لئلا يراني هنا أحد كان يعرفني
كان يعرف أني صقلت رخام الكلام لتعبر امرأتي
بقع الضوء حافية، لا أطل على الليل كي
لا أرى قمرا كان يشعل أسرار غرناطة كلها
جسدا جسدا، لا أطل على الظل كي لا أرى
أحدا يحمل اسمي ويركض خلفي: خذ اسمك عني[٦٤].

إن رفع «قشتالة» تاجها فوق مئذنة الله في سياق القصيدة، واعتراف الأمير «عبدالله الصغير»، بأنه آخر ملوك النهاية، وقفزه عن صهوة الفرس العربي، وعجزه عن الاستمرار في النضال من أجل البقاء، وزفره لآخر زفرات الحضور العربي في الأندلس، تشكل مأساة القناع/ الشخصية التي تفر من نفسها واسمها وحضورها الفردي حتى لا يراها أحد، وهذا يعني أن أمير غرناطة «لم يكن أميرا مهزوما فقط، بل كان أميرا «أخيرا»، كما أن هزيمته لم تكن نبيلة مدوية، بل كانت امتهانا أسهم في صياغته هو، لقد تنازل عن أبهة الانكسار المحتوم ليختار بدلا عنها صورة المستسلم عن حماقة أو جبن أو رضا. وهكذا سلم مفاتيح غرناطة إلى الملكة الإسبانية ليظل رنين هذه المفاتيح يتردد عبر الأزمنة»[٦٥]. لكن هذه الوقائع التاريخية التي يرويها «القناع الشعري» لا تقف عند حدود الذات الفردية فحسب، بل هي سمة من سمات الوجود العربي في العصر الراهن، يجمع من خلالها الشاعر بين الذاكرة الفردية التاريخية والواقع العيني في بؤرة واحدة، وبهذا يتماثل البعدان التاريخيان الشخصي والجماعي، الماضي والحاضر تماثلا مريعا ومخيفا، ويندمجان في علاقة متضافرة للتعبير عن ماساوية الماضي، وفجائعية الواقع المعيش، وهذا بدوره يؤدي إلى توسيع دائرة الرؤية الشعرية، للتعبير عن حقائق كلية كامنة في اللاوعي، وتحمل شحنات عاطفية تستجيب بحرارة لأعماق مشاعر الإنسان العربي.

كما يوحي استهلال القصيدة بقول الشاعر على لسان قناعه الشعري «وأنا واحد» بفداحة الإحساس الذاتي بالعار، وهو ما يصنع «مفارقة»، أو بنية لغوية تستند إلى «علاقة التغاير» بين صورة «الجماعة» وصورة «الأنا»، حيث تشكل «الأنا» «نواة»، تنبثق منها الدلالات باعتبارها شخصية محورية تسيطر على حركة الصياغة، وتقوم بفعل السرد وعرض رؤاها وأحلامها

وتكشف عن هويتها وكينونتها التاريخية، مما يجعلها ذات أبعاد زمانية مغرقة في السيرورة والحضور الإنساني، تتجلى في صورة جماعية، وذلك في قوله «أنا زفرة العربي الأخيرة».

وبهذا، تشكل القصيدة/ القناع عبر صور فردية وجماعية تعبر عن واقع الأمة وحاضرها المعيش، أي أنها تمثل الأنا الأعلى المستكن في ضمير المجتمع العربي والإسلامي، وهذا الأنا الأعلى يأخذ موقف المتقبل الذي ينتظر معطيات الزمن الماضي، دون محاولة التحرك إيجابيا لاستعادة هذا الزمن، أو بمعنى أصح استعادة مضمونه الحضاري [٦٦]، وبهذا تصبح القصيدة كشفا عن خبايا الذات، التي يحملها القناع الشعري بين جوانحه، وكشفا عن بعد درامي يقوم على الصوت الواحد/ القناع، الذي يستبطن ذاته ويحاورها، ويستكنه أبعادها الفردية التي تصب في النهاية في دائرة الأبعاد الجماعية.

أما توفيق زياد في قصيدته «نشرة أخبار» فيستدعي شخصية أفريقية معاصرة، هي شخصية المناضل السياسي الكونغولي «باتريس لومومبا» مستخدما آلية «اللقب». يقول:

الكونغو...
دم لوممبا ما زال يصيح
وجيزنجا يزحف مثل الريح
ويفور في غاب
والكونغو حمراء ككف عروس
وتقول وكالات الأنباء
إقليم "كسائي" بحرر
رغم ذئاب الأمم المتحدة
والعار المدعو "همرشولد"
والنصر سيعقبه... نصر أكبر! [٦٧].

يحشد الشاعر في الأبيات عدة شخصيات وأماكن، يربط بينها لتوليد دلالة تسهم في تشكيل الدلالة الكلية - رغم المكاشفة الفنية والمباشرة - التي تقوم على «الفعل» بين صورتين/ شخصيتين، يمثل الفعل الأول أبعاد الثورة النضالية التي قادها «لومومبا» في حياته لتحرير «الكونغو» من نير الاحتلال الأجنبي، وحتى اغتياله سنة ١٩٦٠م، مما شكل فاجعة ونكوصا، للثورة، لكن دمه قد ألهم الجماهير الشعبية في الكونغو التي صحت على فاجعة قتله، فقامت تقاوم من جديد لتحرر «أقاليم» الكونغو واحدا واحدا، فكان دمه بمنزلة الجذوة الثورية المشتعلة التي تمد الثورة بالوقود اللازم للاستمرار. إن دم «لومومبا» الصائح في البرية يستدعي إلى الأذهان الأسطورة العربية «الهامة» التي تعد رمزا من رموز المطالبة بالثأر والانتقام من القاتل، وهذا بالضبط ما يطلبه دم «لومومبا» الذي ما زال يصيح في أرجاء الكونغو.

أما الفعل الثاني، فيتمثل في الفعل الثوري العلمي والتكنولوجي الذي حققه «الاتحاد السوفييتي» بإرسال «جيزنجا» إلى الفضاء لاستكشاف كوكب «الزهرة»، وبهذا يشترك الاسمان في التعبير عن أبعاد الفعل «الثوري» في تجلياته الإنسانية والحضارية، وتحويل الوهم إلى واقع.

ويوظف معين بسيسو في قصيدته «من أوراق أبي ذر» المستندة إلى آلية «الكنية» والمساحة«الكلية» وتقنية «المخالفة» شخصية «أبي ذر الغفاري»، يقول في أحد مفاصلها:

وسار وحده ومات وحده وعاد
بصيح مت لم تزل،
بقية من الكلام في فمي
نفيت مرتين، مرة هنا،
ومرة هناك في الحديقة المعلقة
...

يسجل «أبو ذر الغفاري» هذه الكلمات على أوراقه بعد بعثه من جديد، ليصور تناقضه مع الواقع المعيش، ويرفع صوته عاليا في وجه الظلم السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

لا ريب أن التماثل الدلالي بين حياة «أبي ذر» وحياة الإنسان الفلسطيني المعاصر، ينتج دلالات جديدة منها الثورة، والسير وحيدا، والموت، وحيدا، والنفي مرتين، ورفض البذخ والترف واكتناز الذهب والفضة في عصره، وعصر الفلسطيني المعاصر، بالإضافة إلى القمع السياسي زمن «معاوية» مقابل الاحتلال الصهيوني زمن التخاذل العربي. وهذا كله جعل من شخصية «أبي ذر» رمزا إنسانيا بدأ برفضه لموقف «عثمان بن عفان» من أموال الغنائم إلى اضطهاده ثم موته منفيا، ولهذا يستثمر الشاعر هذه الأبعاد ليعقد صلة بينه وبين الإنسان الفلسطيني، ويطلق صرخة احتجاج في وجه الأنظمة العربية المعاصرة التي تعيش حياة ترف وبذخ على عرق شعوبها. ولهذا أعتقد أن د. خالد الكركي لم يصب عين الحقيقة عندما قال: «والإسقاط على التاريخ العربي واضح، وإن كان لا يتحول إلى إسقاط على الواقع الحالي المباشر. فالنص صورة فنية لأبي ذر الغفاري الغاضب، ومثل هذه النزعة الاحتجاجية الغاضبة تحد من إعادة بناء الشخصية التاريخية دراميا»[٦٨]، إذ القصيدة تتجاوز الإطار التاريخي، وتعقد مشابهة موحية بين «أبي ذر» من جهة، والإنسان الفلسطيني المشرد والمنفي من جهة ثانية، كما أنها تتخذ موقفا تاريخيا من الأمراء وغيرهم الذين يكتزون الذهب والفضة في عصر «أبي ذر» وعصرنا الذي نعيش.

كما يوظف معين بسيسو شخصية «المعتصم» بآلية «اللقب» وتقنية «المخالفة» في قصيدته «الرصاصة الأولى»، يقول:

"سيرك فلسطين" سيفتتح الليلة..
هاتوا مربوطا بالأغلال - المعتصم -
وهاتوا في - قفص خالد -
هاتوا ملفوفا في "النطع المتنبي"
محمولا فوق بيارقه - سيف الدولة -
- سيرك فلسطين - سيفتتح الليلة.. (٦٩).

تزدحم الأبيات بشخصيات تاريخية وأدبية، شكلت في عصرها مشاعل مضيئة على المستويين التاريخي والأدبي، وكانت رموزا عربية وإسلامية شامخة في ذرا الحضارة، ومعلما من معالمها النضالية بالسيف والقلم، ترفض العبودية وتعمل من أجل حرية الإنسان وإنسانيته وكينونته التي فطره الله عليها، لكنها في سياق القصيدة تتحول إلى رموز معاكسة لما كانت تسعى إليه في حياتها، حيث يجعل الشاعر «المعتصم» مربوطا بالأغلال، أما «خالد» فيجعل منه مسجونا في قفص من أقفاص السيرك على أرض فلسطين الكارثة، وهكذا الحال نفسها مع «المتنبي» و«سيف الدولة». إن هذه المفارقة الحادة مع الواقع التاريخي تكشف عما آلت إليه الأمة من انكسار وعبودية وهوان وصلت حتى العظم، وجعلت رموزها المضيئة هزءا ومجالا من مجالات التسلية والترفيه عن مشاهدي السيرك، حيث استعاض صاحب السيرك بمشاهدة هذه الشخصيات التاريخية في سجنها وقهرها النفسي أو الروحي بدلا من مشاهدة الأسود أو النمور... إلخ.

تتساوق دلالات الانكسار والعبودية في مشاهدة الشخصيات التاريخية مع ما تنتجه البنية الصرفية من دلالات، حيث صيغة «المفعول» في قوله «مربوطا - ملفوفا - محمولا»، التي تدل على من وقع عليه الفعل، وبذلك تحولت هذه الشخصيات من كونها ممارسة للفعل في أفضل دلالاته الإنسانية، إلى شخصيات مقموعة مقهورة يمارس عليها الفعل في أعظم دلالاته اللاإنسانية، إذ لا يوجد منطقة أخرى بعد العبودية، وبذلك تتعمق علاقة «التناقض»، وتضع المتلقي وجها لوجه أمام أسئلة فاجعة وهي: كيف حدث هذا؟ ولماذا حدث؟ وكيف يمكن تجاوزه؟ والإجابة عن هذه الأسئلة تكون بمنزلة وضع المبضع على الجرح، ليتم بعد ذلك تشريح الحاضر بقصد معرفة بيت الداء المتغلغل في روحه وعروقه ودمه، وهذا بدوره يؤدي إلى انفتاح الخطاب الشعري على زمنين: الزمن الماضي والحاضر ليكونا مجالا واسعا من مجالات المقارنة، التي لن تكون في صالح الحاضر بأي حال من الأحوال. ولعل قمة المأساوية في توظيف صيغة المفعول باعتبارها من الإشارات المشتقة، ما يؤكده د. عبدالله الغذامي من أنها تحمل الحدث، وتدل على التجدد كالفعل، وهي في هذا، تتميز عن سائر المشتقات الأخرى التي تدل على الثبوت لقربها من الأسماء الجامدة، أما هذه - ومنها صيغة المفعول - فإنها

سابحة، لأنها إشارات محملة بحدث في زمان غير مقيد، حيث تسبح في السياق متوجهة معه حيث توجه زمانيا [٢٠]، إن القول بارتباطها بحدث متجدد زمانيا، يجعل من عرضها على المشاهدين في ليالي السيرك الذي يقيم عروضه على أرض فلسطين عملية دائمة غير منتهية، حتى يأتي أحد ليخلصها ويخلص فلسطين مما ترسف فيه من قيود وعبودية.

ويخرج عزالدين المناصرة في توظيفه لشخصية «طارق» في قصيدته «رخويات طنجة» إلى آفاق لغوية ودلالية رحبة، تعكس الواقع العربي المعاصر في تمسكه بقشور الحضارة، وانكفائه عن الفعل الإنساني على أرض الواقع، حيث لم يجد العرب المعاصرون/ المرجئة عملا يقومون به سوى تعداد الأخطاء النحوية التي ارتكبها «طارق بن زياد» في خطبته، وتحديد الفاعل والمفعول والخبر المتقدم وأحوال التنوين إلى غير ذلك من أمور، على رغم أهميتها في ترجمة فكر المرسِل على اعتبار أن اللغة انعكاس للفكر، إلا أن هذا الاهتمام باللغة يصبح هو العمل الأوحد الذي يقوم به هؤلاء المتحذلقون اللغويون، وبالتالي يقتصر الجدال حول اللغة، ويغيب الفعل الحضاري ودور الأمة في نشر الرسالة التي آمن بها «طارق» التاريخي، وتتحول خطبته الجهادية في نصرة الإسلام إلى خطبة نتعلم من خلالها كيفية تطور الخطابة العربية، ومبادئ اللغة والصرف كأي خطبة أخرى، وبذلك يضيع تميزها الجهادي والإسلامي والحضاري باعتبارها خطبة - رغم قصرها - صنعت تاريخا وحضارة وصلت إلى آفاق العالم، يقول:

إن شئت ملامسة الضوء سماع كلام الرعيان
عن خطبة طارق بين سماء النورس والخلجان
فاسمعني الآن، الآن، الآن:
اذهب للصخرة بين السفح
وبين البحر تراه
يروي أشعارا ويعدِّل خطبته
ما بين صلاة... وصلاة
وفق كلام رعاة سمعوها شخصيا منه
ويحفظها البحر كما يحفظها الزيتون
كان - المرجئة - يعدون عليه الأخطاء النحوية
واحدة تلو الأخرى
ويقيسون مسافات البحر الغجري المجنون
ما بين الفاعل والمفعول
والخبر المتقدم والصرف وأحوال التنوين [٢١].

أما أحمد دحبور فيصوِّر في قصيدته «أم الدنيا» مفاجأته لغياب صورة «جمال عبدالناصر» من بيت «عم خليل»، ويحاول استيضاح الأمر لعله يلقى جوابا يعيد إليه زمانا يضيء نفسه ويجلوها فيسأل «عم خليل»، الذي تكون إجابته بمنزلة البلسم الشافي، يقول:

يا عم خليل
عافاك الله،
وإن تسمح فأنا أستوضح أمراً:
ألمح صورته عند الزملاء،
وفي دور الفقراء،
ومن عجب أني لم ألق هنا ما يحمل ذكراه
يا عمّ خليل
هل أنت إذن...
– لا... لا سمح الله
فليسبق موتي ساعة نسيان الرجل الماجد
في القلب أبو خالد
وتنهد وهو يتابع:
هل تدري يا عماه
المصنع؟ كل المصنع صورته،
والشارع صورته،
واليومان الـ ... اهل تفهم قصدي؟ صورته،
فلماذا الصورة؟ [٧٢].

تنبني الأبيات على تمايز دلالي بين موقفين، يمثل الأول اعتزازا وفخرا خارجيا بوضع صورة «أبو خالد» على جدران منازل «الزملاء والفقراء»، باعتباره بطلا وطنيا وقوميا، وهذا ما يجعله حاضرا في جغرافيا المكان، لأن «المصنع صورته»، ويمثل الثاني اعتزازا وفخرا داخليا لدى «عم خليل» على مستوى الذاكرة، وأبعادها العاطفية والمادية، وهذا يجعله حاضرا في جغرافيا الروح، لأن «في القلب أبو خالد»، وبهذا تتجلى صورته في إبداع تكوين فني وجمالي، وتؤسس لوجودها حضورا متميزا، باعتباره رمزا وطنيا وقوميا، وبانيا لمصر الحديثة.

تسمح مقاربة الأبيات أيضا باستشفاف علاقة تبادلية بين المبدع والمتلقي، إذ على المتلقي أن يقوم بدور المبدع في ملء الفراغات الطباعية في البيتين الثامن والسادس عشر إذا أراد للرسالة الشعرية أن تصل كاملة، وهذا ما يحوله بصورة عملية إلى مبدع ثان لا يرتبط إبداعه

بالتفسير والتوضيح وإضاءة النص فحسب، بل يأخذ دور المبدع الحقيقي في ملء فراغات النص، ولذلك فإن «علاقة الجمهور بالأدب ليست علاقة تلقي إذن، بل هي علاقة تعامل منتج» [٧٣]. فإذا أردنا ملء هذا الفراغ بما يتوافق مع عملية الفهم والتلقي حسب الانطباع الشخصي والتفكر الذاتي، فإنه يسهل في الجملة الأولى التي تصبح «هل أنت إذن نسيته» وهو اقتراح مستمد من قول «عم خليل» حين يرد «فليسبق موتي ساعة نسيان الرجل الماجد». أما الجملة الثانية في البيت السادس عشر، فهي تحتاج إلى «الحدس» ومعرفة مدى توافقها مع الدلالة العامة التي يطرحها «عم خليل» في إجابته وتمتماته الشخصية، وهي رغم ذلك تجعل المتلقي في حيرة من أمره، لأنها «صمت مفعم بالمعنى» [٧٤]، لكنه مراوغ وعائم، ويمثل شفرة حرة تتسم بحركية متجددة، وقابلية مرنة للدخول في علاقات دلالية متعددة الأبعاد، ويصعب القبض عليها أو تحديدها بدقة.

قد يتبادر إلى الذهن بصورة آلية عند قراءة الأبيات أن «اليومين» اللذين يتحدث عنهما «عم خليل» هما «يوم الثورة ويوم التأميم»، ولكن يتم التراجع عن هذا الاحتمال عندما نصل في قراءة القصيدة إلى قوله «كان عظيما، لكن... سامحه الله إذ غالبا ما يتوسط الحرف «لكن» بين متناقضين لا ينسجم ما قبلها مع ما بعدها، وهي بهذا تأخذ معنى الاستدراك، كأنك لما أخبرت عن الأول بخبر خفت أن يتوهم من الثاني مثل ذلك فتداركت بخبره إن سلبا أو إيجابا، ولا بد أن يكون خبر الثاني مخالفا لخبر الأول لتحقيق معنى الاستدراك، ولذلك لا تقع إلا بين كلامين متغايرين في النفي والإيجاب [٧٥]. وبناء على الفهم السابق يمكن ملء الفراغ في الجملة كالتالي «واليومان الحزينان» (هل تفهم قصدي؟)، صورته، ولعلهما يوما النكبة والنكسة، أي نكبة فلسطين سنة ١٩٤٨م، لأن السائل فلسطيني، ونكسة يونيو سنة ١٩٦٧م لأن المجيب مصري، وبذلك يشارك كل واحد منهما الهم الوطني للآخر. نتيجة لما سبق «لو جاء النص على هذه الحال لكان نصا كاملا نعم، ولكنه ساذج وبدائي، ولا يحمل تحديا قرائيا ولا إنجازا إبداعيا، وسوف يكون فحسب شعرا مكتمل المبنى والمعنى، ولا شيء فوق ذلك أو بعده» [٧٦]. ولهذا عمد الشاعر إلى تحقيق الحضور من خلال الغياب الذي شكل تجليا إبداعيا له تأثيراته القوية التي حققت لمتلقي النص لذة الاكتشاف.

أما المتوكل طه، فيرجع إلى شخصيات التاريخ في ديوانه «حليب أسود» مبتعدا عن التوظيف الخارجي لأبعاد الشخصية، مسلطا الأضواء على دواخلها وأرقها النفسي، وما يعتمل داخلها أحيانا من عواطف إنسانية متناقضة تجعل منها شخصيات حية خرجت من كتب التاريخ الصفراء، وهي ممتلئة بنوازع النفس وغربة الروح وقلق الوجود، ولهذا فهي شخصيات عميقة الغور على المستوى الوجداني، تحمل شفافية الكشف العميق عن كنهها، وتتجاوز بالقصيدة من إطارها الغنائي المحض إلى دائرة ما يعرف في الرواية بـ «تيار الوعي»، حيث يشكل فيها «المونولوج

الداخلي» و«الأحلام الكابوسية»، التي تتجلى فيها النفس في أبعد أغوارها وأعمق أسرارها أمام المتلقي، يشكل حالة من الهذيان والشعور بالذنب، وهذا ما حدث للخليفة «المتوكل» في القصيدة التي تحمل اسم «هارون بعد المذبحة». يقول الشاعر على لسان الخليفة «هارون الرشيد»:

أفزع من نومي كالملدوغ، وأمسح وجهي بالرحمن، وتأتيني
زوجي بالماء، وتنظر فاحصة وجهي...
- خيرا إن شاء الله
- خيرا... خيرا... عودي للنوم
ما زال فؤادي يسرع في الخفقان،
أقرأ ما أحفظ من قرآن،
أهبط نحو الشرفة، أفتح باب الغرفة، أتنسم برد الليل،
وأرجع لفراشي
في اليوم التالي، تسألني أم المأمون:
- لماذا أصبحت كأوتاد السهر المشدود؟
هل تأتيك الروح المذبوحة في الأخدود؟(٣٧).

إن كشف نوازع النفس من خلال المناجاة الذاتية، والحوار بين الخليفة «هارون الرشيد» وزوجه «أم المأمون»، يجعلان أبعاد شخصية الخليفة الداخلية والخارجية بكل ما تحمله من قلق روحي وتأنيب ضمير، بسبب قتله للبرامكة كتابا مفتوحا أمام المتلقي. كما يجعلان منها صورة للحياة الإنسانية تتضح فيها تداعيات النفس وتناقضاتها الوجودية من خلال «الحلم/ الكابوس»، الذي يؤرق الخليفة، ويقض مضجعه فيفيق من نومه فزعا، ويحاول أن يهدئ من روعه بتلاوة بعض آيات من القرآن الكريم الذي كان يشكل حالة «تناقض» صارخ معه بقتله للبرامكة. لكنه الآن - أي القرآن - يمثل له الملجأ الوحيد في التخلص من كوابيسه وآلامه النفسية والروحية والوجودية، مما يمنح القصيدة صفة الدرامية التي تجعل التأزم والقلق وتناقضات النفس سمات لا تتصل بشخصية الخليفة «هارون الرشيد» فحسب، بل تنسحب إلى أعماق المجتمع الإنساني المعاصر.

هوامش البحث

1 هرنشو: علم التاريخ - ترجمة عبدالحميد العبادي - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - مصر - ١٩٢٧م - ص ٣ و٤.

2 فازيليف: العرب والروم - ترجمة محمد عبدالهادي شعيرة - دار الفكر العربي - مصر - د ت - ص٢٤٦.

3 د. زكي المحاسني: شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة - دار المعارف - مصر - ١٩٦١م - ص١٩٥.

4 انظر أرسطو: فن الشعر - ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة - مكتبة الأنجلو المصرية - مصر - د. ت - ص١١٤.

5 هرنشو: علم التاريخ - ص٤٧ و٤٨.

6 ما سبق: ص٥٠.

7 ما سبق: ص١٤ - ١٧٩.

8 نقلا عن د. شوقي الجمل: علم التاريخ، نشأته وتطوره - مكتبة الأنجلو المصرية - مصر - ط٢ - ١٩٨٢م - ص٨.

9 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - دار الغرب الإسلامي - بيروت - ط٢ - ١٩٨١.

10 ما سبق: ص١٨٩.

11 قاسم عبده قاسم: الشعر والتاريخ - مجلة فصول - مج٢ - ع٤ - ١٩٨٢م - ص٢٣٦.

12 د. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي - دار الشروق - عمّان - ط١ - ١٩٩٧م - ص٨٣.

13 عبدالله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة - منشورات عيون - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٧م - ص٢٧٩.

14 حاتم الصكر: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط١ - ١٩٩٩م - ص٢٤٥.

15 د. رجاء عيد: الأداء الفني والقصيدة الجديدة - مجلة فصول - مج٧ - ع١ + ٢ - ١٩٨٦م - ص٥٩.

16 د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - دار الفكر العربي - مصر - د ت - ص١٣٢.

17 فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط١ - ١٩٩٣م - ص٣٨٠ و٣٨١.

18 هانز ميرهوف: الزمن في الأدب - ترجمة د. أسعد رزوق - مؤسسة سجل العرب - مصر ١٩٧٢م - ص٧.

19 محمود درويش: ديوانه - دار العودة - بيروت - ط١٠ - ١٩٨٣م - ص٦٢٣ و٦٣٤.

20 جان كوهين: بنية اللغة الشعرية - ترجمة محمد الولي ومحمد العمري - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٦م - ص١٢٧ و١٢٨.

21 سميح القاسم: القصائد - دار الهدى - كفر قرع - مج٢ - ط١ - ١٩٩١م - ص٢١٢.

22 انظر د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة - دار المعارف - مصر - ط١ - ١٩٨٤م - ص١٥١.

23 توفيق زياد: ديوانه - دار العودة - بيروت - ١٩٧٠م - ص٧٩.

24 د. خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث - دار الجيل - بيروت - ط١ - ١٩٨٩م - ص١٥٤.

25 عزالدين المناصرة: ديوانه - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط١ - ١٩٩٤م - ص٢٣٧.

26 انظر د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية - ص١٢١.

27 سميح القاسم: القصائد - مج٢ - ص٢٩٢ و٢٩٤.

28 د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية - ص١٢١.
29 معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة - ص٢٩٥.
30 محيي الدين صبحي: شعر الحقيقة في عصر السقوط - شؤون فلسطينية - بيروت - ع٩٦ - ١٩٧٩م - (١١١.
31 د. يوسف نوفل: تجليات الخطاب الأدبي - دار الشروق - مصر - ط١ - ١٩٩٧ - ص١١٦.
32 أحمد دحبور: ديوانه - دار العودة - بيروت - ١٩٨٣م - ص٢٥٧.
33 د. خالد الكركي: الرموز التراثية العربية - ص١٨٩.
34 انظر ما سبق: ص١٩٤.
35 المتوكل طه: رغوة السؤال - منشورات دار الكاتب - القدس - ط١ - ١٩٩٢م - ص٢٨ و٢٩.
36 محمود درويش: ديوانه - ص٢٨٨.
37 انظر د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر - دار الشروق - عمان - ط٢ - ١٩٩٢م -
38 ص١١٤ و١١٥.
سميح القاسم: القصائد - مج١ - ص١٦٧ و١٦٨.
39 انظر قاسم عبده قاسم: الشعر والتاريخ - ص٢٣٥.
40 راشد حسين: الأعمال الشعرية - مركز إحياء التراث العربي - الطيبة - ط١ - ١٩٩٠ - ص٤٧٩ و٤٨٠.
41 د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية - ص١٢٠.
42 أحمد دحبور: ديوانه - ص٢٦٨.
43 د. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي - دار الأندلس - بيروت - ط٢ - ١٩٨٣ - ص٢٠٥ و٢٠٦.
44 علي الخليلي: وحدك ثم تزدحم الحديقة - منشورات البيادر - القدس - ١٩٨٤ - ص٢٨ و٢٩.
45 د. علي زيعور: قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - ط١
46 - ١٩٨٢م - ص٣٦.
ما سبق: ص٣٥.
47 فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة - ص٤٣٧.
48 أحمد دحبور: ديوانه - ص٢٧٤ و٢٧٥.
49 مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط١ - ١٩٩٧م -
50 ص٥٩٢ و٥٩٣.
رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة - دار الهلال - مصر - ط٢ - ١٩٧١م - ص٦٠.
51 انظر د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - دار الفكر العربي - مصر - ط٣ - د. ت - ص٢٩٨.
52 انظر رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة - ص٥٦.
53 ما سبق: ص٢٧١ و٢٧٢.
54 ما سبق: ص٢٧٢.
55 سميح القاسم: القصائد - مج٣ - ص٢٦٦.
56 توفيق زياد: ديوانه - ص٣١.
57 ما سبق: ص١٢ و١٤.
58 أدونيس: زمن الشعر - دار العودة - بيروت - ط٣ - ١٩٨٣م - ١٠٥.
59 معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة - ص٥٨٥ و٥٨٦.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

عالمية الأدب من منظور معاصر

د. منى محمد طلبة (*)

مقدمة

يتردد اليوم بشكل واسع على الساحة الأدبية مصطلح عالمية الأدب وفق معان متعددة: فأحيانا يطلق المصطلح ويراد به عدد من الأدباء الذين استطاعوا أن يتجاوزوا حدود ثقافتهم القومية ليتم تكريسهم بوصفهم معترفا بهم عالميا. وأحيانا يستخدم للدلالة على عدد من الموضوعات أو التيارات التي تشكل عنصرا مشتركا بين آداب العالم.

وأحيانا أخرى يطرح في مواجهة ما يسمى بمحلية الأدب؛ بحيث يتعامل مع هذا الأخير على أنه في مرتبة أدنى مما هو عالمي. كل هذه الدلالات موضع اهتمام وجدل في النقد المعاصر. ولكن ينبغي ألا يخفى علينا أن ظاهرة عالمية الأدب ليست وليدة الحضارة الحديثة، بل هي قديمة قدم الأدب نفسه، وإن اتخذت تجليات مختلفة مع كل حقبة تاريخية بحسب وسائل الاتصال بين الثقافات (شفاهي، وكتابي، والترجمة، والنشر والتداول،... إلخ). وسوف نتعرض في بحثنا هذا إلى واحدة من أهم الدراسات المعاصرة لتفسير ظاهرة عالمية الأدب، وهي كتاب باسكال كازانوفا «الجمهورية العالمية للآداب»، الصادر عام ١٩٩٩[1] وسنعرض موقفنا النقدي منه.

أولا: الأدب بأسمال رمزي

وتعود أهمية هذا الكتاب إلى عدة عوامل، أولها: أن له فضل الكشف لأول مرة عن الآليات الخفية لتشكيل عالمية الأدب في الحضارة المعاصرة. وثانيها: أنه يتيح لنا في دراستنا هذه مناقشة المنظور الجديد الذي يطرحه لمفهوم [عالمية الأدب]، ومدى صلاحيته لتأسيس [مجال أدبي

(*) أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية - جامعة عين شمس - جمهورية مصر العربية.

عالمي] يسوده العدل والجمال والحق في القرن الحادي والعشرين، مع المقارنة بينه وبين نظريات أخرى لعالمية الأدب. وثالثها: أن الكتاب يزج بمفهوم عالمية الأدب إلى مجال علم اجتماع الأدب ونظرية النقد معا. وهو بذلك يلفت الانتباه إلى أن فهمنا لعالمية الأدب لا يمكن أن تلم به الدراسات المقارنة وحدها، وإنما لا بد من عرضه على مناهج اجتماعية ونقدية أحدث لفهم آليات تكوينه وتكريسه في عالمنا المعاصر. ورابعها: أن الكتاب يحفزنا إلى محاولة تعرف موقع أدبنا العربي من هذه الجمهورية، ما حققه وما قد ينتظره أو يفوته من مواقع سيادية فيها، وذلك في ضوء الشروط الواقعية التي يعمل في إطارها المجال الأدبي العربي بصفة خاصة، والمجال الأدبي العالمي بصفة أعم. ويدعونا الكتاب في النهاية إلى التفكير بشكل مستقبلي في كيفية استثمار رأسمالنا الأدبي بما يفيد مجتمعنا العربي ويثري سوق الأدب العالمي.

تعتمد باسكال كازانوفا في كتابها [الجمهورية العالمية للآداب] - الذي حاز تقدير الأوساط الثقافية والأدبية العالمية واحتفاءها - على طرح لتصور جديد لمبحث عالمية الأدب، فقد شكل «الأدب العالمي» مبحثا رئيسيا من مباحث الأدب المقارن، وتراوح مفهومه بين النزعة الطوباوية لدى أدباء مثل هردر وجوته، التي تعود بعالمية الأدب إلى تعبيره عن مجموعة من المثل العليا التي يشترك فيها البشر، من دون أن تكون حكرا على ثقافة دون أخرى، والنزعة الأكاديمية لدى النقاد من أمثال رينيه ويلك وآدريان ماريتو، والذين ينظرون إلى عالمية الأدب بوصفها موضوعا للنقد الأدبي المقارن. أما كازانوفا فهي تقيم بحثها عن عالمية الأدب على أساس نظرية عالم الاجتماع الفرنسي الشهير بييربورديو الذي توفي في شهر مايو من عام ٢٠٠٢. ولا شك في أن نظرية بورديو الخاصة بدراسة المجالات الثقافية للمجتمعات قد أحدثت ثورة منهجية في مختلف العلوم الإنسانية المعاصرة. وقد خص بورديو قضية الأدب بأكثر من مقال أو فصل في مؤلفاته الكثيرة، كما أفرد لها كتابه الضخم «قواعد الفن: تكوين الحقل الأدبي وبنيته»[٢]. ولعل تذكرة موجزة بنظرية بورديو هذه تعيننا على فهم أفضل للكتاب الذي نحن بصدده.

تقوم نظرية بورديو على أساس نقل مصطلح [رأس المال] من المجال الاقتصادي إلى المجال الثقافي: ورأس المال هو ما يتراكم عبر عمليات الاستثمار، وينقل عن طريق الميراث، ويدر عائدا بحسب كفاءة صاحبه في توظيف أرباحه. ولا يتحكم راس مال الاقتصادي وحده في تاريخ المجتمعات، ولكن هناك أيضا رأس مال خفي غير مرئي: هو [رأس المال الثقافي أو الرمزي] الذي يشمل مجموعة الخصائص الفكرية والثقافية التي ينتجها النظام التعليمي، والتي يجري توارثها في محيط الأسرة والمجتمع، ومجموعة العلاقات الاجتماعية التي تصل بين الفرد والجماعة، ومجمل الممارسات الطقسية والاحتفالية والسياسية والفنية والعادات والتقاليد التي يناط بموجبها الشرف والامتياز الاجتماعي[٣].

ويحاول بورديو تفسير مقولات علم الجمال الأدبي تفسيرا اجتماعيا. فهو يرى أن تذوق الأدب ليس ملكة مستقلة بذاتها يزود بها الإنسان كما يرى كانط، وليس أيضا مرحلة بدائية في الإدراك تسبق العقل كما يرى هيجل، وإنما هي مقولة تُصاغ اجتماعيا، وتخضع لموازين القوى في المجتمع، حيث يتحدد الذوق السائد بحسب اختيارات الفئات المهيمنة اجتماعيا. وهو يرى كذلك أن أنواع التمييز بين الذوق الرفيع والذوق المبتذل لا تقوم بالضرورة على أسس جمالية صرف، ولكنها تعبر بالأحرى عن مواقع اجتماعية للمتحكمين في المجال الأدبي ومن ينافسونهم على حيازة رأس المال الرمزي للمجتمع.

فـ [رأس المال الرمزي] يخضع لما يسميه بورديو بالمجالات الاجتماعية: المجال السياسي، والمجال الديني، والمجال الأدبي،... إلخ. ويعرف بورديو [المجال]، أي مجال، ويهمنا هنا المجال الأدبي - بأنه نسق [تنافسي] من العلاقات بين [الفاعلين الاجتماعيين]: وهم الأدباء ومجمل العناصر الفاعلة المرتبطة بإنتاج العمل الفني وتحديد قيمته: النقاد وجمهور القراء ومؤسسات النشر ولجان التقدير والصحف والجامعات. وهذا المجال الأدبي هو بمنزلة [مواقع] للثورة الدائمة والصراع بين هؤلاء الفاعلين؛ إذ يراهن كل منهم على حيازة السلطة والسيادة على المجال (الكتب والمقررات التعليمية والأفلام والمسلسلات والتسجيلات واللوحات والشهادات والشهرة والجوائز وشارات التميز والتكريم). ويؤدي هذا الصراع إلى قيام [بنية تراتبية]، تضبطها علاقات القوى بين الفاعلين: السيطرة، التبعية، الاستبعاد، التهميش، التكريس. ومع ذلك فكل الفاعلين في المجال الأدبي يجمعون على [الإيمان] باللعبة الأدبية، وضرورة الانصياع لقواعدها المنبثقة من داخل المجال ذاته.

ولكن هذه البنية القائمة على التراتب والصراع والإيمان ليست بنية ثابتة، وإنما هي متغيرة [تاريخية]. يعتمد التغيير فيها على عدة عناصر:

أولها: التناقضات والتوتر الدائم بين الطليعة الجديدة [المسودة] التي تحاول أن تفرض نفسها وشرعيتها على المجال، والطليعة السابقة [السائدة]، التي تحاول الدفاع عن احتكارها للمجال واستبعادها للمنافسة[4]. ومن هنا يتأجج النضال من أجل تحقيق مصالح السيادة، ومن أجل حفظ ميزان القوى أو تغييره، أو من أجل ديمومة اللعبة القائمة أو قلبها.

وثانيها: طبيعة الأدب ذاته بوصفه مجالا لـ [الممكنات]، يدركها أو يحدسها كل مبدع ويسعى إلى [استثمارها] والرهان عليها في لحظة معينة من الزمان.

وثالثا: يتاح التغيير من خلال عملية [تراكم] الابتكارات والأعمال الأدبية، وهذه العملية توازيها عملية أخرى مضادة تتمثل في الوعي بـ [ممكنات] التجاوز لهذه الأعمال المتراكمة، والرغبة في الاستقلال عنها والتقاط [الفروق] التي تميز العمل الأدبي الممكن عن غيره من الأعمال الأخرى المعاصرة أو السالفة. «ففي التاريخ يكمن مبدأ الحرية تجاه التاريخ»، كما يقول بورديو[5].

هكذا يرى بورديو أن الأدب في مجتمع من المجتمعات يشكل رأس مال رمزيا أو ثقافيا لهذا المجتمع، وأن رأس المال هذا له مجال يقوم على التنافس بين الفاعلين فيه، وأن الصراع الدائم في هذا المجال له قوانينه الخاصة التي بموجبها يؤمن الفاعلون بما يصنعون فيه ويتصارعون من أجل السيادة عليه ويثورون من أجل تغييره واستثمار ممكناته.

على أن باسكال كازانوفا لا تطبق نظرية بورديو على المجال الأدبي في مجتمع ما، بل تستخدمها لرسم ملامح لما أسمته بـ [الجمهورية العالمية للآداب]، التي تضم مختلف الثروات الأدبية للشعوب. وعاصمة هذه الجمهورية أو السيدة الأولى على [هذا المجال الأدبي العالمي] هي مدينة باريس، وينافسها على السيادة كل من برلين ولندن صاحبتي [الآداب الكبرى]. أما الآداب المسودة في هذه الجمهورية فهي آداب سائر البلدان الأوروبية والبلاد النامية صاحبة [الآداب الصغرى]. ويقوم هذا التميز على أساس أن البلدان الأوروبية، وعلى رأسها فرنسا، هي صاحبة الآداب الكبرى؛ لأنها أول من بادر إلى منافسة أدبية عابرة للقوميات في العصر الحديث. أما الآداب الصغرى فهي آداب الدول التي خضعت على مدى حقب طويلة للسيطرة السياسية: مثل دول أوروبا الوسطى والشرقية، وللسيطرة الاستعمارية: مثل أيرلندا، وللسيطرة اللغوية: مثل بلجيكا وكندا وسويسرا والنمسا. غير أن المفارقة تكمن في أن هذه البلدان الخاضعة للسيطرة السياسية والاستعمارية واللغوية، هي موطن الثورات الأدبية الكبرى. وتتبع كازانوفا هذه البنية التراتبية لمجال الأدب العالمي: تاريخها وزمانها ومكانها وأسسها ومبادئها والثورات الأدبية التي زلزلتها وأدت إلى انقلاب معاييرها.

ثانيا: المنهج النقدي

١ - الوحدة الزخرفية في السجادة

اختارت الباحثة للمقدمة والخاتمة القصيرتين عنوانين لنصين للأديبين هنري جيمس وصمويل بيكيت[٦]. وعنوان المقدمة هو [الوحدة الزخرفية في السجادة]، أما عنوان الخاتمة فهو [العالم والبنطلون]. ويوجز العنوانان الإطار النظري النقدي الذي بدأت منه الباحثة وما انتهت إليه تطبيقاتها له في البابين اللذين يشكلان متن الدراسة. في المقدمة تلفت الباحثة الانتباه إلى أن مشكلة النقد الأدبي بصفة عامة تتمثل في «أنه يرى في العمل الأدبي» استثناء مطلقا، وانبثاقة غير متوقعة وفريدة. وبهذا المعنى يمارس النقد نوعا من الذرية الجذرية[٧]؛ وبذلك يكون العمل الأدبي المتوحد وغير القابل للاختزال وحدة متكاملة لا يمكن قياسها أو إحالتها إلى شيء غير ذاتها، مما يجبر المفسر الأدبي على التعرف على مجموع النصوص التي تشكل «تاريخ الأدب» بشكل تعاقبي مشكوك فيه. غير أن هنري جيمس يشبه العمل الأدبي بالوحدة الزخرفية ويشبه مجموع المشهد العالمي بالسجادة. ومن خلال مجاز «الوحدة الزخرفية في السجادة» يقترح على النقد حلا: إنه يرى

العمل الأدبي وحدة زخرفية من مجموع الوحدات المشكلة للسجادة الضامة لمختلف الأعمال الأدبية، وهو يؤكد أن العمل الأدبي بوصفه وحدة أو مركبا، لا يظهر إلا إذ انبثق شكله وانسجامه من خلال التداخل والفوضى التي تشكل صورة معقدة للسجادة بوصفها كلا. وهذا لا يعني أننا نبحث عن النص فيما هو خارج عليه، وإنما نبحث عنه انطلاقا من وجهات نظر مختلفة عن السجادة أو عن العمل الأدبي[٨].

على هذا النحو نرى أن كازانوفا تريد - في تقديري - أن تخرج بالأدب المقارن من إطار مدارسه الثلاث: المدرسة الفرنسية التي تحصر الصلة بين الأعمال الأدبية العالمية في مجال التأثير والتأثر التاريخي المباشر، والمدرسة الأمريكية التي تتسع بالصلة بين الأعمال الأدبية إلى حد الموضوع المشترك بينها، بغض النظر عن قيام دليل تاريخي على تأثر بعضها ببعض، والمدرسة السلافية التي تولي التلقي الاجتماعي الخاص بكل ثقافة اهمية في دراستها للتأثير والتأثر بين الأعمال الأدبية[٩]. فالعلاقة بين الآداب العالمية - عندها - هي علاقة تداخل وتشابك شديدة التعقيد تجمعها [سجادة واحدة]، على نحو يجعل من المحال على النقد الأدبي - وليس الأدب المقارن وحده - أن ينقد نصا ما، أيا كان موقعه الثقافي أو وطنه، دون أن يأخذ في الحسبان العلاقات التي تربطه بمجمل المشهد العالمي للأدب، الذي يتحول مع كازانوفا إلى شرط لوجود العمل الأدبي نفسه.

ومن جهة أخرى أرادت كازانوفا أن تنتقل بالأدب المقارن من تخصصه الضيق إلى نطاق النقد الأدبي بمفهومه الأوسع. فإذا اتخذ الناقد «مسافة ما بالنسبة إلى النص ذاته ليرنو إلى مجمل تركيب السجادة، وليقارن بين الأشكال المستعادة، وأوجه الشبه والخلاف مع الأشكال الأخرى، وإذا اجتهد ليرى في السجادة، بوصفها كلا، صورة منسجمة، فإننا عندئذ سوف نحظى بفهم خصوصية الوحدة الصغرى التي يراد إبرازها[١٠]».

وتمد كازانوفا الاستعارة المفتاحية (الوحدة الزخرفية في السجادة) لهنري جيمس إلى أقصى مدى لها: فتقرر أن «التعقيد الرائع للعمل الأدبي الغامض يستطيع أن يجد مبدأه - الخفي وإن كان يمكن العثور عليه - في مجمل الأعمال الأدبية التي تشكل هذا العمل، الذي لم يكن ليوجد إلا من خلالها أو ضدها. فكل كتاب يظهر في العالم هو عنصر من عناصر هذا العمل الأدبي، كل ما يكتب، كل ما يترجم، وكل ما ينشر وما ينظر إليه ويفسره ويشهره يشكل عنصرا من العناصر المركبة للعمل الأدبي، وكل عمل أدبي بوصفه وحدة صغرى في السجادة، لا يمكن أن تفك شفرته إلا انطلاقا من مجمل التركيب، ولن ينبثق هذا العمل الأدبي في صورته المتآلفة التي أمكن الاهتداء إليها إلا من خلال صلته بكل العالم الأدبي. «إن الأعمال الأدبية لا تبين في فرادتها إلا من خلال مجمل البنية التي سمحت لها بالتدفق. وكل كتاب يكتب في العالم، ويشهر بوصفه نصا أدبيا ليس إلا جزءا صغيرا جدا من التركيبة الهائلة لكل الأدب العالمي[١١]».

على الناقد الأدبي - إذن، ووفق النظرية التي تقدمها إلينا كازانوفا - أن يتخلى عن النظر إلى العمل الأدبي في حدوده القومية وحدها، بوصفه وحدة مستقلة عن المشهد العالمي للأدب. ينبغي على الناقد أن يرى العمل الأدبي ويحلله من خلال موقعه من هذا المشهد، وله في ذلك أن يختار المنظور الذي يشاء للرؤية. ومن دون ذلك ستظل الأعمال الأدبية غير قابلة للفهم في ذاتها، وغير قابلة لاتخاذ مواقعها على السجادة العالمية للأدب.

السجادة هنا هي المساحة العالمية للأدب أو [المجال العالمي للأدب]، وهذا المجال - على حد قول كازانوفا - ليس تصورا نظريا أو مجردا، وإنما هو مجال عيني يتكون من أقطار وحدود أدبية مستقلة عن الحدود السياسية. إنه الجمهورية العالمية للأدب التي تحكمها علاقات قوى مضمرة تضبط شكل النصوص التي تكتب ويجري تداولها عبر العالم. هذه الجمهورية تقوم على مركزية أوروبية ولها عاصمة هي باريس، من عندها تحدد مواقع الضواحي والنجوع الأدبية التي تختلف لغاتها عن المركز وتبتعد عنه على المستوى الجغرافي. ولهذه الجمهورية زمانها الخاص بها، فعند مركزها [خط جرينتش الأدبي] سيحدد الزمن في سائر التخوم والضواحي ويعرف مدى حضورها أو غيابها عن التوقيت العالمي للأدب. في هذه الأطراف تتصارع اللغات، ويناضل كل أديب حتى يعترف به ويشهر أديبا عالميا، وتتوالى الثورات الأدبية لزعزعة سطوة المركز، وهو ما يجعل المجال الأدبي العالمي حافلا بالمنافسات والصراعات والتراتبية وعدم المساواة. ومن دون تعرف النقد الأدبي على هذا المجال الأدبي العالمي: مبادئه وتقنياته، فلن يكون الأدب العالمي سوى عملية تضايف سطحي لمختلف الآداب القومية[١٢].

٢- بويطيقا الأدب العالمي

وعلى الرغم من أهمية الطرح النقدي النظري الذي تقدمه لنا كازانوفا، والذي تشدد فيه على صلة نظرية الأدب بعلم اجتماع الأدب، فإنها في نهاية الأمر تحصرنا في إطار المركزية الأوروبية، حتى إن قدمت لنا ما يمكن أن يزعزع هذه المركزية، فهي تقدم لنا تنظيرا واقعيا لعالمية الأدب في عصرنا الراهن، وتكشف لنا قوانينه وأسراره وممكناته، لكنها لا تحاول إحداث ثورة حقيقية كتلك التي بشر بها الروماني آدريان مارينو في كتابه «المقارنة ونظرية الأدب» الصادر عام ١٩٨٢[١٣]. فقد رمى مارينو إلى ربط الدرس المقارن بنظرية الأدب، لكنه كان أكثر حرصا منها على عالمية أدبية غير خاضعة للسيطرة الأوروبية. والأدب - عند مارينو - طاقة هائلة من القواعد والقيم القابلة للإضافة والاتساع الدائمين؛ بفضل معطيات الأدب العالمي بوصفه كلا. في هذا الإطار يجب على الدرس المقارن أن يستهدف نظرية الأدب، فلا يمكن أن توجد نظرية حقيقية للأدب منفلتة من إسار الهيمنة الأوروبية من دون أن يكون هناك استقراء لكل الآداب الشرقية والغربية في كل العصور.

وقد تبدو هذه المهمة مستحيلة، إلا أن مارينو يضع لها الإجراءات التنفيذية الممكنة: فهو يقترح إعداد قوائم كاملة لآداب العالم، ثم إخضاع هذه القوائم لمنهج الاستقراء الناقص، الذي قد نكتفي فيه بالعينات المختارة التي نخضعها للفحص والاستنتاج. ومثل هذا الفحص والاستنتاج سيعتمد بالضرورة على معطيات الدرس المقارن الذي ينبغي من الآن فصاعدا أن ينحو منحى مزدوجا: فهو من جهة يبرز خصوصية النصوص التي يخضعها للمقارنة، ومن جهة أخرى يبرز ما بين بعضها وبعض من مشترك عام. بعبارة أخرى على الأدب المقارن أن يسير في اتجاهين: اتجاه تحليلي يخصص واتجاه تركيبي ينشد العالمية، أي عليه أن يمضي من التاريخ إلى الجمال. ونتائج هذا الدرس المقارن هي وحدها التي تصلح لوضع نظرية عالمية للجمال الأدبي أو لما يسميه مارينو بـ [البويطيقا الخالصة، أو بويطيقا الأدب العالمي]. على أن هذا المشروع لا ينتهي أبدا. فهو مجال مفتوح دائما لتعريفات جديدة للأدب من خلال كل عمل أدبي مبتكر يضاف إلى قائمة الأعمال الأدبية العالمية. ذلك أن تعريف الأدب العالمي لا بد له من أن يشمل الوحدة والتنوع، فالتعريف هو حالة وسطى بين التجريد والتفرد، بين المعنى العام والمعنى الخاص، وهو دائما نسبي ومؤقت ومفتوح وقابل للتمدد والاتساع[14].

على هذا النحو نرى أن نظرية مارينو تجعل معايير الأدب العالمي وتعريفه قيد الصياغة المستمرة، في حين أن معايير الأدب لدى كازانوفا معطاة من قبل المركز الأوروبي وإن كانت قابلة للثورة عليه. وحين يؤكد مارينو حتمية ديمومة البحث المقارن للصعود إلى تعريف متجدد للأدب العالمي، تؤكد كازانوفا ديمومة تجدد النصوص الأدبية ذاتها للحاق بتوقيت جرينتش: الزمن الأدبي العصري الحاضر. وإذا كانت النظرية الأولى مثالية وأكثر عدلا، وتقتضي همة وتعاونا هائلين بين باحثي الأدب المقارن في كل أنحاء العالم، فإن نظرية كازانوفا تبدو واقعية قائمة على التنافس واللامساواة، وتقتضي كفاحا مريرا من قبل أدباء (ومجمل الفاعلين في المجال الأدبي: النقاد والناشرين والمترجمين والصحف والجامعات... إلخ) للوصول إلى حلبة المصارعة والفوز.

٣ - الاتجاه القومي في الدرس المقارن

ولا شك في أن كل من مارينو وكازانوفا ينتميان إلى الاتجاه المقارن الذي ينشغل بما حققته الآداب الإنسانية عبر الزمان والمكان. وينحو هذا الاتجاه نحو ربط دراسات الأدب المقارن بدراسة الأدب بصفة عامة، في مقابل الاتجاه القديم الذي عني بدراسة النصوص واقتفاء أصولها وتوثيقها وتتبع ما تأثرت به وما تؤثر فيه في حدود اهتمام الدرس المقارن بالوعي القومي. لكن دراسة الأدب المقارن في مناطق أخرى من العالم، في عصر ما بعد الاستعمار، وجهت اهتمامها إلى ربط الدرس المقارن بالجانب السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وإلى تحليل العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب، على نحو ما نجد عند رابطة الأدب المقارن الهندي

التي أنشئت عام ١٩٨١، والتي تدعو إلى دراسات مقارنة «تعيد الاعتبار للأدب الهندي، وتعيد اكتشاف عظمة هذا الأدب وتقديم نظرة شاملة للأنشطة الأدبية الهندية عبر العصور». وينتقد الناقد الهندي سري أوروبيندو التراتبية المفتعلة بين آداب العالم، ويرجعها إلى ظروف سياسية تاريخية لا إلى قيمة الأدب نفسه، فيقول إنه كما قلل النقاد الأوروبيون من قيمة الأدب الهندي، يمكن أن نقدم صورة افتراضية ساخرة: «إذا كانت الهند هي التي احتلت أوروبا فالقراء فيها سيرفضون الإلياذة بوصفها ملحمة بدائية همجية.... وسيرفضون عمل دانتي بوصفه كابوسا من الخيالات الدينية والخزعبلات.... وسيرفضون شكسبير بوصفه همجيا مخمورا.... وسيرفضون الشعر الفرنسي بوصفه تدريبات بلاغية رخيصة وركيكة والرواية الفرنسية بوصفها ملوثة ولا أخلاقية»[١٥].

والاتجاه نفسه نجده في أفريقيا، حيث توجهت الدراسات المقارنة في نيروبي وكينيا وأفريقيا الشرقية إلى تكوين «وعي يكون مركزه أفريقيا يتعامل مع الآداب الأخرى طبقا لعلاقتها بهذا المركز»[١٦]. وفي مصر نجد محاولات مشابهة كتلك التي قام بها الدكتور عبدالحميد إبراهيم، والتي يدعو فيها إلى نظرية للأدب المقارن تنطلق في الأساس من الأدب العربي، وذلك بالبحث عن جذور الأدب المقارن داخل الأدب العربي، ودراسة أجناسه الأدبية من واقع تاريخه والاهتمام بتأثير الأدب العربي في غيره من الشعوب. وهو ما أدى بالدكتور عبدالحميد إبراهيم إلى تحويل الدرس المقارن إلى ما أسماه بالصراع الحضاري، والانتهاء منه إلى استخلاص العبر التاريخية التي سوف تجعل من المقامة الحريرية جمالا حضاريا خالصا، ومن أدب كافكا المتأثر بها انحطاطا حضاريا، ومن الأدب العربي الحديث المتأثر بكافكا نسخا شائهة باهتة، ومن صوفية مسرحيات عبدالصبور صوفية إسلامية إيجابية، ومن صوفية قصائد إليوت صوفية مسيحية سلبية؟!»[١٧].

وفي تقديري فإن بعض النقاد والمفكرين قد مضوا بهذا الاتجاه القومي إلى مدى إقليمي ضيق ترتب عليه تفتيت التراث العربي ذاته ما بين تراث مشرقي وتراث مغربي، وإعلاء شأن الواحد منهما على حساب الآخر [١٨]. وهذا الاتجاه يخالف وحدة الأدب العربي التي تحققت عبر التاريخ، ذلك الأدب الذي لم يكن فيه ذرة مقفلة على ذاتها، بل كان حصيلة روافد عدة من مختلف ثقافات العالم، كما كان بوتقة حقيقية انصهرت فيها علومها وآدابها بما أثرى الثقافة العربية وحقق خصوصيتها، وجعلها بدورها تثري الحضارة الغربية وتحفز نهضتها. والجدير ذكره أن هذا الاتجاه القومي يقع في مفارقة صارخة، إذ يدافع عن مكانة الأدب العربي على الخريطة العالمية للأدب المعاصر انطلاقا من نصوص عربية قديمة تنتمي إلى سياق ماض، في حين أن المسألة تتعلق في إطار الصراع الراهن الدائر على الساحة الأدبية العالمية بالدفاع عن الأدب العربي المعاصر وتزكيته، ذلك أن أدباء العالم اليوم لا ينافسون أدبنا العربي القديم.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

ولا شك في أن هذا التراث العربي يساعدنا على مراكمة رأسمالنا الرمزي والارتفاع بقيمته، غير أن هذا التراكم في النهاية لا قيمة له إن لم يكن هناك تجديد وتجاوز مستمر له في الاعمال الأدبية العربية المعاصرة موضع المنافسة.

وكثيرا ما يتحول الاتجاه القومي في درس الأدب المقارن إلى نشاط سياسي لا يستهدف تنمية العلم وحل قضاياه الرئيسية، بقدر ما يهدف إلى إعادة بناء الهوية في عصر ما بعد الاستعمار. ومثل هذه التوجهات المقارنة لا تؤسس - في الحقيقة - لعالمية بديلة بقدر ما تتسم بكونها ردة فعل في مواجهة الاستعلاء والعنصرية الأوروبية. وهي لا ترد الاعتبار لآداب عالم مسود ومستعمر، بقدر ما تزيد في عزلته وتفتيته إلى أشلاء إثنية متناثرة، في مقابل تآزر الآداب الأوروبية وتعاضدها على مدى قارتين. ولا شك في أن كلا من الاتجاهين المركزي الأوروبي والمركزي القومي يقوم على مغالطات موضوعية أساسها المصادرة على واقع الاستفادة المتبادلة بين الاتجاهين، أو التجاهل المتعمد لحقب طويلة من التاريخ الواقعي لأدب العالم، أو القفز فوق القيمة الفنية الحقيقية للنصوص الأدبية، أوروبية كانت أو عربية أو افريقية أو هندية... إلخ، على نحو لا ينبئ بانفراجة وتقدم مأمول لمستقبل الدرس المقارن ولمبحث الأدب العالمي فيه.

ومع ذلك، ينبغي لنا أن ننوه بفارق مهم بين الاتجاهين، هو أن الاتجاه المقارن القومي يحول ساحة المقارنة إلى صراع بين قطبين فقط: بين الأدب القومي والحضارة الغربية، ويظل أسير نتائج حتمية هي علو المقام القومي في مقابل الغرب الغازي، على نحو يجعله أسير ماضيه، ويحرمه حظوة النقد لذاته ولغيره، ويغنيه عن أي جهد واجتهاد فعلي عصري مجاوز، سواء للماضي أو للغرب. في حين أن التوجه العالمي للمركزية الأوروبية يفتح بابا للتنافس بين مختلف آداب العالم، وهو وإن هيمن عليها، فإنه يفيد في النهاية من تكاثرها عليه، ومن تدفق ابتكاراتها التي تصب في نهره، بل يفيد حتى من ثوراتها وتمردها عليه بما يكفل تجدد مياهه، كما أنه، وإن طمح للهيمنة، يظل في حالة مراجعة للذات، وتطلع لتطورها المستمر، في حين يظل الاتجاه القومي عازفا عن الاستفادة من التجارب العالمية المتاحة على اختلاف مواردها (بوصفها تبعية)، متعاليا على مراجعة الذات (بوصفها طمسا للهوية)، وعاجزا عن التطور الى خصوصيته المعاصرة (يأسا من جدوى الكفاح والمنافسة).

٤ - العالم والبنطلون

ونعود هنا إلى كازانوفا، التي تؤكد في الفصل الأخير من كتابها أن إنكار هذا المجال الأدبي وبنيته التراتبية، وما ينتظمه من صراعات ومنافسات، هو نفي للعالمية، فثمة مفاضلة بين الأعمال الأدبية المعاصرة بصرف النظر عن انتماءاتها الثقافية، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون. والأجدى بالمشاركين في اللعبة - وهم ليسوا على درجة واحدة من الكفاءة - أن

يبرهنوا على أهمية أعمالهم في شكلها ولغتها وهمها السياسي القومي. في المقابل ترى كازانوفا أن على العاصمة المركزية الأوروبية - في دورها - أن تتخلى عن تصورها للأدب بوصفه جوهرا خالصا مجردا من تاريخه وقوميته، فمثل هذا التصور يجعل عالمية الأدب قائمة على نوع من الجهل المتعمد. ومن ثم يجب على الغرب أن يفهم الأعمال في خصوصيتها القصوى ليناهز المبدأ الحقيقي لعالميتها. وذلك لأن الكثير من الثورات الأدبية الكبرى التي أسهمت في تغيير الممارسات الأدبية في عمق، وتغيير مقياس زمن الحداثة الأدبية، قد أنجزتها آداب الأطراف البعيدة عن المركز(١٩).

غير أن كازانوفا تستدرك لتؤكد أن الجمع بين ما هو تاريخي قومي في العمل الأدبي، وما هو أدبي خالص، مهمة غاية في الصعوبة، فالعالمان متوازيان وغير قابلين للقياس أحدهما إلى الآخر، والمسافة بينهما شاسعة، وهو ما يذكر كازانوفا بالنكتة التي ساقها بيكيت في كتابه «العالم والبنطلون»، والتي اتخذتها عنوانا لفصلها الأخير. «قال الرجل: لقد خلق الله العالم في ستة أيام، وأنت ألم يسؤك أن تنفق ستة أشهر لتحيك لي بنطلونا...»(٢٠).

وتقدم كازانوفا هذه اللقطة الساخرة لتشير إلى البون الشاسع بين صياغة النظرية الأدبية العالمية، التي يرمز إليها «العالم» في الحكاية التي أوردتها، وبين إبداع النص الأدبي الذي يقابل «حياكة البنطلون». كيف يمكن وصل النص الأدبي بنظرية الأدب؟ يتطلب الأمر منطقا تأويليا - على حد قولها - يتحرك ذهابا وإيابا بين ما هو أكثر قربا وأكثر بعدا، بين الكاتب المفرد والنص المفرد والعالم الأدبي المترامي الأطراف. وحتى يبدو الأمر ممكنا، تركزت كل محاولة الباحثة في قراءة النصوص في زمنها الخاص، وفي إطار موقعها الأدبي بالنسبة إلى العاصمة المركزية للأدب العالمي، وإلى توقيت جرينتش(٢١).

وبذلك تضع كازانوفا القوس الأخير في منهجها النقدي الذي استهلت به بحثها: الوحدة الزخرفية في السجادة / العالم والبنطلون. فعلى الناقد الأدبي أن يقرأ النص الأدبي لا في حدوده القومية المستقلة فحسب، ولكن أيضا في إطار موقعه من المشهد العالمي للأدب. ومثل هذه القراءة تتطلب نوعا من التأويل الذي يصل بين عالمين جد متباعدين: تاريخية النص ولا تاريخيته التي تصله بالمشترك الإنساني العالمي، على اختلاف تواريخ الأدب في العالم. وبالموازنة بين مشروع كازانوفا المتعلق بالأدب العالمي في واقعه الراهن، وبين مشروع مارينو العالمي المثالي، وبين المشروعات القومية التي تزج بنا إلى صراع لا ينتج جديدا، يثور لدينا السؤال: كيف الخروج من هذا المأزق؟ كيف يمكن للدرس المقارن أن يسهم في إرساء حيوية للأدب العالمي لا تهيمن عليها المركزية الأوروبية، حيوية لا تتسع بحيث تتفلت خيوطها، ولا تضيق بحيث ترتد خاسئة؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي فجرتها قراءتنا لكتاب الجمهورية العالمية للآداب، والتي ستراودنا طيلة هذا البحث.

ثالثا: جغرافية الجمهورية العالمية للآداب

١ - السياسة والأدب

ترى كازانوفا أن هناك فارقا كبيرا بين الخريطة السياسية والخريطة الثقافية للعالم، وأن تاريخ السيادة في الجمهورية العالمية للآداب منفصل عن تاريخ السيادة السياسية والاقتصادية للعالم: ففي القرن السادس عشر كانت فينيسيا هي العاصمة الاقتصادية وفلورنسا هي العاصمة الثقافية. وفي القرن السابع عشر كانت أمستردام هي العاصمة الاقتصادية لأوروبا، وروما ومدريد هما العاصمتين الثقافيتين للآداب والفنون. وفي القرن الثامن عشر أصبحت لندن العاصمة السياسية المركزية في العالم، في حين فرضت باريس سيادتها الثقافية. ومنذ بدايات القرن العشرين لم يفلح التقدم الاقتصادي الهائل للولايات المتحدة الأمريكية في أن يضعها على قمة العالم الأدبي أو الفني. لكن فرنسا التي لم تكن أقوى الدول الأوروبية اقتصادا، استطاعت أن تحوز - بلا ريب - السيادة المركزية للآداب والفنون في الغرب. علينا إذن - حتى نفهم هذا العالم الأدبي - أن ندرك أن عواصمه وحدوده وأشكال تواصله، ليست مطابقة تماما لنظرياتها في المجال السياسي والاقتصادي العالمي[22].

ومع ذلك، فإن كازانوفا لا تخرج بنا في الأحوال عن حدود المركز الأوروبي، وعن العدد المحدود للدول الاستعمارية في العالم، الذي لم يتجاوز اثنتي عشرة دولة[23]. وستسعى كازانوفا طوال كتابها إلى تكريس باريس عاصمة مركزية للسيادة على مجال الأدب العالمي، ليس من منطلق قومي شوفيني - على حد قولها - وإنما من منطلق عالمي. وتفرد كازانوفا كثيرا من صفحات كتابها لتسويغ السيادة الباريسية على العالم الأدبي، ولا تمل من تكرار هذه الدعوة كل بضع صفحات، مذكرة بمكانة باريس وما قيل فيها وما كتب عنها من قبل مختلف كتاب فرنسا والعالم بأسره. «فباريس هي البنك العالمي للمقايضة والتجارة العالمية الأدبية، وهي عاصمة العالم الأدبي، والمدينة التي تتمتع بأكبر نفوذ أدبي في العالم. فهي معقل الثورة، وحقوق الإنسان، والديموقراطية السياسية، والتسامح إزاء الأجانب، وأرض المنفى للاجئين السياسيين والأدباء والفنانين، وموطن الحرية للفنون والآداب، وعاصمة الجمال والأناقة والموضة والذوق الرفيع. وهي الأسطورة الحديثة التي ابتدعها الأدب بوصفها مدينة تعلو فوق القوميات والسياسات، وتتلاقح فيها مختلف الثقافات ومختلف الجاليات التي استوطنتها بين عامي ١٨٣٠ - ١٩٤٥، مثل البولندية والإيطالية والتشيكية والألمانية والأرمنية والأفريقية والأمريكية اللاتينية واليابانية والروسية... إلخ، مما جعلها أشبه ببرج بابل الجديد، أو ملتقى العالم الفني»[24].

ولا شك في أن ما ذكرته كازانوفا حق، ونضيف إليه أن باريس هي العاصمة التي تصدر فيها الكتب والآداب بمائتي لغة عالمية، وأنه ما من لغة شرقية في العالم إلا وهي ممثلة في

مدرسة اللغات الشرقية الحية في باريس[٢٥]. ومن ثم لم تكن باريس مقرا عشوائيا لمنظمة اليونسكو، ولمعهد العالم العربي، الذي تجتمع بين جنباته عصارة أفكار كل أقطار العالم العربي بما لم يتحقق في أي عاصمة عربية حتى يومنا هذا. ولكن تكرار كازانوفا لهذه الدعوة بكل هذا الإلحاح الممل كل ثلاث صفحات أو أربع، وتكرارها لحكايات الكتاب العالميين الذين كرستهم باريس أكثر من مرة بين دفتي الكتاب، أمر مستفز، ويصل بدفاعها هذا إلى حد الشوفينية المقيتة. ولنا أن نتساءل - بعد ذلك - عن سر هذا الهاجس الذي استحوذ على الكاتبة.

٢- المنافسة بين العواصم المركزية

عند منتصف الكتاب تقريبا نجد الكاتبة تصرح بما بين باريس والعواصم الأوروبية من منافسة على السيادة في المجال العالمي للأدب، فهي تعدد المراكز العالمية للأدب بحسب التوزيع اللغوي للغات على خريطة العالم. فلندن هي العاصمة المركزية للآداب المكتوبة باللغة الإنكليزية (حتى إن نافستها في ذلك نيويورك) كالأدب الأسترالي والهندي والأيرلندي والكندي، وبرشلونة هي عاصمة الأدب المكتوب باللغة الإسبانية، لا سيما أدب أمريكا اللاتينية، وباريس هي عاصمة الأدب المكتوب باللغة الفرنسية في المغرب العربي وبلجيكا وكندا وأفريقيا. وبرلين هي عاصمة الأدب المكتوب بالألمانية في النمسا وسويسرا وأوروبا الشمالية والوسطى.

وكل عاصمة في تكريسها لما هو أدب عالمي تضع آليات خاصة بها، وإن سادها جميعا خصيصتان جعلتا منها مراكز جذب لمختلف آداب العالم. أولاهما: ما تتمتع به هذه العواصم من نشاط أدبي واسع ومستمر. وثانيتهما: ما تتمتع به من حريات سياسية وفكرية وثقافية. فقد منحت إنجلترا، مثلا، الشرعية الأدبية لمن قد تختلف أو تتفق معهم سياسيا، مثل شو وييتس من أيرلندا، وطاغور وسلمان رشدي ونيبول من الهند، وسونيكا من نيجيريا، سواء في ذلك من تمرد على القيم البريطانية أو اندمج فيها. وذلك لأسباب تصرح بها الكاتبة، ومنها أن القدرة الأدبية لبلد مركزي تقاس في نهاية الأمر بمقدار ما استحدث في لغتها من تجديدات وانقلابات أدبية من خلال كتاب الأطراف المبدعين. كما يتيح هذا الاعتراف المركزي بعالمية أدب الأطراف أن يحتشد - في رحاب العاصمة المركزية - الكثير من الآداب ذات التواريخ الأدبية الشديدة التناقض والاختلاف، التي تؤدي في النهاية إلى تجدد المشروع الأدبي العالمي. كما يستخدم هذا التكريس للأدب المبتكر من الأطراف في إطار استراتيجية توسيع لسوق النشر وزيادة المردودية الاقتصادية لهذا القطاع المهم في الإنتاج الثقافي القومي. وأخيرا تهدف هذه العواصم العالمية إلى الاحتفاظ بدائرة مستهلكي الأدب (فنسبة قراء الأدب في هذه المراكز عالية جدا)، وتوسيعها عن طريق ضخ دماء جديدة في الأدب المنشور، بما يكفل إشباع نزعة حب الاستطلاع، والإفلات من الواقع إلى عوالم رحبة مغايرة لديهم. وتستثني كازانوفا

باريس من هذا المقام العام الذي ينتظم العواصم الأوروبية، لأن هذه العواصم قليلا ما تلتفت إلى الآداب العالمية التي كُرِّست خارج قطاعها اللغوي (مما يدعم مبدأ هيمنتها السياسية). ومعدلات الترجمة في هذه البلدان، مقارنة بفرنسا، خير شاهد على هذا التفاوت في الاهتمام بمختلف آداب العالم، على نحو يجعل باريس أجدر من هذه العواصم بالسيادة في المجال الأدبي العالمي[٢٦].

في مقام آخر تكشف كازانوفا عن سبب آخر لتأكيدها على أولوية جدارة باريس بالسيادة، وهو ما يتهددها من منافسة لندن ونيويورك - بصفة خاصة - اللتين تجتهدان من أجل فرض سيادتهما على المجال الأدبي العالمي. وهما في ذلك تسعيان إلى ترسيخ مصالح تجارية تقلب رأسا على عقب بنية التوزيع والنشر وانتقاء الكتب ومضمونها، وتطويعها لمقتضيات الربح السريع. هذا التوجه الاستثماري للأدب هو الذي جعل هامش الربح الذي تفرضه دور النشر في لندن ونيويورك يتراوح بين ١٢ و١٥ في المائة، في حين أنه في باريس يدور حول ٤ في المائة فقط. وهو ما ينذر بتغيير قواعد اللعبة الأدبية في العالم وتجريد العاصمة الأدبية من سمات الاستقلال والاستنارة التي تكفل للنصوص الطليعية الكبرى في العالم أجمع حرية النشر والتداول[٢٧].

ونحن نوافق كازانوفا على أن التوجه الاستثماري للأدب قد امتد إلى كثير من مؤسسات النشر في العالم أجمع، لكن هذا الصراع هو صراع دائم ينتظم كل حقل أدبي، وهو ما أطلق عليه بورديو صراع المال والفن، أو صراع الفن «الصافي» و«التجاري»[٢٨]، وهو ما يمكن أن نجد دلائل عليه في مختلف الحقب التاريخية للفن. وقد تفنن الهمداني في إبراز هذا الصراع مثلا في مقاماته. لكن كازانوفا هنا تجسد الصراع على مستوى جغرافي؛ فتضع على الخريطة الأدبية باريس عاصمة عالمية للفن الصافي الذي يُطمح إليه، في مقابل نيويورك عاصمة عولمة الفن التجاري، بما يخدم مسعاها في تكريس باريس عاصمة وحيدة للأدب العالمي.

٣ - سلبيات مركزية العاصمة العالمية للآداب

غير أن كازانوفا لم يفتها الإشارة إلى سلبيات هذا التكريس، فهي تقول إنه كثيرا ما يترتب على سلطة باريس المركزية نوع من التجاهل للآداب الوافدة من الأطراف البعيدة عن المركز، ورفض للرؤية التاريخية للأدب، وإرادة تفسير النصوص في إطارها الصافي فحسب، أي بوصفها نصوصا مصفاة من أي مرجعية قومية، على نحو يؤدي في النهاية إلى كارثة في فهم ونشر النصوص التي تكرسها باريس، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لم تكف فرنسا، سواء في مشروعاتها الاستعمارية السابقة أو في علاقاتها الدولية الحالية، عن أن تخص نفسها بحيازتها قيما عالمية: فرنسا أم الفنون... وعاصمة الحريات: السياسية والفنية والأدبية[٢٩].

لكننا إذا تتبعنا تاريخ الرقابة على المصنفات الأدبية والفكرية في فرنسا، ربما وجدنا ما يعكر صفو هذا الزعم؛ فالرقابة في فرنسا - كما يؤرخ لها الدكتور علي كورخان - قد ألغيت منذ عصر مبكر، وعلى وجه التحديد منذ ناهض مفكرو عصر التنوير الرقابة الملكية على النشر. وقد كان هذا مما أتاح عرض مسرحية «زواج فيجارو» للكاتب بومارشيه، وهي المسرحية التي تهزأ من الرقابة ومن طبقة النبلاء الكسالى. وبعد الثورة الفرنسية ألغيت الرقابة في أغسطس عام ١٧٨٩ طبقا للمادة الحادية عشرة من إعلان حقوق الإنسان، كما أكد ميثاق عامي ١٨٣٠ و١٨٨١ إلغاء الرقابة، وفي عام ١٩٠٦ توقفت الدولة الفرنسية عن تخصيص ميزانية للرقابة، إلا أن الاحتلال الألماني لفرنسا كان قد صادر الأعمال الأدبية الخاصة بمارسيل بروست وكافكا وسيجموند فرويد وغيرهم من المؤلفين اليهود أو الكتاب الشيوعيين، مثل آراجون وبول إيلوار، وحظر تداولها.

ومن ثم لم تلغ الرقابة حقا إلا في ١٣ أكتوبر عام ١٩٤٥ في أعقاب الحرب العالمية الثانية. غير أن المصادرات الفرنسية على حرية البحث والتعبير والنشر والاطلاع قد اتخذت شكلا قانونيا تارة، وشكلا خفيا تارة أخرى: فالدولة الفرنسية تصادر - بموجب قانون جايسو الصادر في ١٣ يوليو عام ١٩٩٠ - كل الكتب التي يجرؤ أصحابها على المراجعة التاريخية للهولوكست (غرف الغاز) في معسكرات الاعتقال النازية لليهود، ممكنة بذلك للوبي الصهيوني في فرنسا، ومخلفة جوا من الرعب لدى الأدباء والمفكرين الذين يتعرضون لليهود أو الصهاينة من قريب أو من بعيد. كذلك تدخلت الدولة الفرنسية - بشكل خفي - في أثناء حرب التحرير الجزائرية لتمنع نشر المصنفات المتعاطفة مع الجزائريين، والتي تساند كفاحهم المشروع ضد الاستعمار. وأخيرا تأتي المراقبة والمصادرة الخفية التي يقوم بها أمناء المكتبات المحلية في فرنسا؛ إذ يصادر هؤلاء الأمناء - بحسب أحزابهم السياسية - الكتب غير الموائمة لتوجهاتهم الأيديولوجية، بحجة عدم استيعاب المكتبة لكل الكتب، فقد استبعد مناصرو الحزب الشيوعي من مكتباتهم المحلية الأدب الأمريكي لهيمنجواي وميللر، أما أصحاب الفكر اليميني المتطرف، فقد استبعدوا من المكتبات المحلية كتب المفكرين الشيوعيين ومناصري العالم الثالث والجرائد الفرنسية اليسارية[٢٠].

ومن ثم نرى أن حرية النشر واستقلاله في باريس - اللذين تؤكدهما كازانوفا - ليسا مطلقين فللمصادرة وجوه متعددة، منها ما هو ظاهر ومنها ما هو خفي كما رأينا، ومنها ما يتمثل في تهميش النصوص أو الكتاب الذين يخوضون في موضوعات غير مرضي عنها من قبل الدولة، وهذا ما نجده في الولايات المتحدة الأمريكية مثلا من تهميش للآداب التي تخوض في حرب فيتنام[٢١]. وفضلا عن هذا يمكن أيضا أن نجد نوعا من المصادرة على الحق في النشر النزيه من خلال تكريس آداب لا قيمة فعلية لها، إما لأسباب تجارية كما سبق الذكر،

وإما لأسباب سياسية: إذ تختلط بالعامل الفني - كما يرى الدكتور حسام الخطيب - عوامل كثيرة سياسية وحضارية واقتصادية وشخصية وإقليمية في عملية الترشيح للعالمية، وتؤدي الجوائز الأدبية الكبرى، مثل نوبل للآداب، وكونكور،... دورا كبيرا في نفخ بالون الشهرة الأدبية، فما أكثر الذين نالوا جائزة نوبل للآداب على مدى السنين، ولم يصمدوا لامتحان الزمن، واختفوا عن المسرح بالتدريج، وبصراحة أكثرهم من اليهود الذين نالوا الجوائز إما في ظروف التعاطف الدولي معهم بعد الحرب العالمية الثانية، وإما تحت تأثير عجلة الدعاية فوق الأدبية: السياسية وغيرها»[٢٢].

ومع ذلك فلا يمكن بحال من الأحوال مقارنة مبداي الرقابة والمصادرة اللذين تحفظنا عليهما في البلدان الغربية بما يحدث في بلادنا العربية، فمما لا شك فيه أن جو الحرية في التفكير والتعبير والنشر في باريس يوسع مجالها الجغرافي إلى مدى عالمي، وهو ما يذكرنا بـ قاهرة أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، التي كانت موئلا للمفكرين العرب والشوام بعد فرارهم من القمع والمصادرة الدينية والسياسية في بلادهم، بما أمن عصر نهضتها واتسع بمجالها الجغرافي نحو المدى العربي[٢٣]. ومما لا شك فيه أن المدى الجغرافي لمدينة من المدن لا يتسع أو يضيق بحسب حدودها على الخريطة فحسب، ولكن بحسب ما تكفله أو تطيح به من حريات الفكر والتعبير والنشر.

رابعا: تاريخ الجمهورية العالمية للآداب

١- العالمية قديمة قدم الأدب

ترتد كازانوفا في تكريسها لباريس بوصفها عاصمة عالمية للأدب إلى البدايات، إذ يرجع تاريخ ميلاد الجمهورية العالمية للأدب - عندها - إلى منتصف القرن السادس عشر، مع ظهور القوميات في أوروبا، وعلى وجه التحديد في عام ١٥٤٩ عندما نشر دو بالي كتابه «دفاع وبيان للغة الفرنسية»[٢٤]. فهذه - على حد قول كازانوفا - «هي اللحظة المؤسسة لقومية الأدب وعالميته في آن»، وذلك لأن كتاب دو بالي افتتح مجال التنافس بين مختلف آداب اللغات الأوروبية القومية الحديثة، المنبثقة عن اللاتينية والمناهضة لها.

وهكذا، تعيد كازانوفا بناء تاريخ عالمية الأدب، الذي ظل غير مرئي حتى يومنا هذا: فالبداية عندها تنطلق من فرنسا ومن باريس ومن دوبالي على وجه الخصوص. والمرحلة الثانية لتوسع الكوكب الأدبي واكبت ظهور قوميات أوروبية جديدة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. أما المرحلة الثالثة والأخيرة، فهي مرحلة تصفية الاستعمار، التي أدت إلى توسع هائل للعالم الأدبي، وإلى وصول عناصر جديدة كانت مستبعدة تماما حتى هذه اللحظة من فكرة الأدب أصلا[٢٥].

ولا يخفى على القارئ ما في هذا التأريخ لعالمية الأدب من تعسف ومغالطة. فعالمية الأدب وجدت مع وجود الأدب نفسه، وإن تغير مفهوم هذه العالمية من حقبة إلى أخرى، وكان أجدى بكازانوفا إذا أرادت تأريخا موضوعيا لعالمية الأدب - لا ترسيخا للمركزية الأوروبية وهيمنتها الحديثة على عالم الأدب - أن ترتد بنا إلى البدايات، إلى مرحلة كانت الأساطير والحكايات الخرافية مادة عالمية مشتركة بين حضارات العالم القديم، اعتمادا - فيما يبدو - على النقل الشفاهي من خلال الرحلات والتجارة والهجرات والحروب، أو بسبب اشتراك الإنسانية في مراحل فكرية بعينها كما يرى علماء تاريخ الأفكار[٣٦]. ولكن الثابت أن ثمة اشتراكا عالميا للأدب الأسطوري عرفته شعوب العالم القديم[٣٧]. ربما يكون مفهوم العالمية هنا مغايرا للعالمية التي تطرح نفسها على واقعنا الراهن بوصفها مجالا للتنافس بين لغات وآداب مختلفة في حلبة مركزية. وربما كان البعد الزماني الذي يفصلنا عن هذه الحقبة الأسطورية هو الذي أجهد باحثين من أمثال ليفي شتراوس ويونج وكاسيرر ومالينوفسكي وميرسيا إلياد وأحمد كمال زكي ويوسف الحوراني ومحمد عجينة في بحوث مؤرخة ومنظرة ومفسرة ومقارنة، للتعرف على المشترك الإنساني بين آداب العالم القديم أكثر مما عنوا بتصنيفها تصنيفا تراتبيا[٣٨]. فكتاب الموتى ومتون الأهرام والإلياذة والأوديسة وملحمة جلجامش وأساطير أمريكا اللاتينية وأناشيد الريج فيدا الهندية (١٥٠٠ - ١٢٠٠ ق.م) تشكل في مجملها عيون الأدب العالمي القديم، وهي تتمايز ولكنها لا تتفاضل، وإن لم تعدم المحاولات التي تولي الأساطير اليونانية مكانة السيادة، وهو ما دحضته جهود ليفي شتراوس في إدراج أساطير العالم على اختلافها في بنية أنثروبولوجية واحدة، وجهود الباحثين العرب وغيرهم في دراسة تراثهم القومي الأسطوري وتبيان خصائصه وعلاقاته بمختلفة أساطير العالم القديم.

ومع العصر الهيلينستي، تشكلت عالمية من نوع كتابي بحثي في مدينة الإسكندرية التي بناها الإسكندر الأكبر في عام ٣٣١ ق.م، والتي كانت ملتقى العلماء والفنانين من مختلف المعتقدات والديانات والثقافات. فقد ساد في مصر آنذاك «مناخ من التسامح والأمن ملائم أشد الملاءمة لازدهار الثقافة، وأصبحت عاصمة نموذجية ومركزا عظيما للإشعاع الفكري والثقافي»[٣٩]. وفي البداية، ضمت المكتبة التي أنشأها بطليموس الثاني (٢٨٥ - ٢٤٦ ق.م) كل المؤلفات المصنفة باليونانية، ثم كل المؤلفات الجيدة في سائر اللغات، ثم استهدفت الإحاطة الكاملة بكل التراث الأدبي والعلمي الذي أبدعته شعوب العالم بلغاتها الأصلية. «فكانت الكتب تشترى بأي ثمن حسب خطة منظمة، وتجمع بأشكال شتى، حتى أن الكتب التي لم يكن من الممكن شراؤها كانت تنسخ في المكتبة وتعاد لأصحابها. وكان الشعر والمسرح من مصنفات المجموعات الرئيسية للمكتبة. وبذلت جهود ضخمة في سبيل ترجمته وتنقيحه وتحقيقه»[٤٠].

ومع الإمبراطوريات الكبرى اتخذت عالمية الأدب مفهوما مغايرا. فمع الحضارة العربية الإسلامية في العصور الوسطى، تمثّل مفهوم العالمية في استيعاب الثقافة المهيمنة لمختلف الثقافات الأخرى في إطار لغتها القومية. فقد سار البحث المعرفي في اتجاهين: اتجاه مستطلع لواقع الأدب واللغة في بادية العرب؛ يدونه ويستنبط آلياته وقوانينه في إطار قومي، واتجاه منفتح على العالم. ومع دخول قوميات وأجناس مختلفة إلى الدين الجديد تشكل الوعي الإسلامي بضرورة التعرف على آداب الأمم الأخرى وعلومها. حتى «أن الخليفة العباسي أبا جعفر المنصور طلب من إمبراطور بيزنطة أن يرسل إليه ما عنده من مخطوطات وكتب يونانية، فأرسلها إليه. وكان المأمون يطلب من أمراء البلاد المفتوحة ما لديهم من كتب بدلا من الغرامة المفروضة عليهم»[41]. وشيدت المكتبات: دار الحكمة في بغداد، وبيت الحكمة في القاهرة، ومكتبة الأسرة الأموية في قرطبة، ومكتبة طليطلة في الأندلس، فكانت مراكز للبحث والترجمة، حتى أن إسحق بن يزيد ترجم عن الفارسية سيرة الفرس المعروفة باختيار نامه[42]، وعرّب ابن المقفع عن الفارسية قصة كليلة ودمنة المأخوذة عن الكتاب الهندي الذائع الصيت «أسفار الحكمة الخمسة» وعن «حكايات إيسوب اليونانية». وتضافرت كل من الأصول الهندية والفارسية والعراقية والمصرية على نسج خيوط رائعة الأدب العربي «ألف ليلة وليلة». كما كانت الرحلات الأدبية التي تركها لنا العرب داخلة في إطار ضرورة الرحلة إلى مختلف الأقطار والاطلاع على آدابها وعاداتها وتسجيلها، بوصف الرحلة ركنا أساسيا من بنية المعرفة، وشرطا لإجازة العالم أو الأديب، ولتكوين العلوم ذاتها»[43].

في هذا الإطار المراكم لرأس المال الثقافي للحضارة العربية الإسلامية، لم تستقل بغداد بوصفها العاصمة المركزية للآداب والفنون والعلوم بالنشاط والحراك الثقافي، فقد شاركتها فيها عدة مدن مركزية مثل الكوفة والبصرة والقاهرة وحلب والموصل ودمشق وسمرقند وقرطبة وطليطلة، على نحو أسفر عن خلق مجال من اللامركزية ومن التنافس بين بعضها وبعض، مطورة بذلك أشكالا متعددة من الفنون: المواليا والقومة والموشحات الأندلسية والملاحم الشعرية الفارسية في مجال الشعر على سبيل المثال. وقد كان هذا الأدب الذي تعددت أشكاله وموضوعاته بين الديني والسياسي والعاطفي والغزلي والإباحي والشعبي والفكاهي والصوفي والملحمي أحد عوامل توسع نظرة الإنسان للعالم، بل كان - كما يقول روزنتال - «أحد العوامل التي مكنت التطور في اتجاه نوع من العالمية كان جديدا في تاريخ الإنسانية»[44].

ومع تحول التنافس بين المدن العربية إلى صراع، وشتان بينهما (فالأول سباق يحسب في مجمله على حفز قوى المتسابقين، أما الصراع فيحسب على مدى النجاح في استضعاف الخصم والقضاء عليه) ومع الهجمات الصليبية، تحولت بنية المعرفة العربية إلى «انكفاء على الذات»، في حين بدأ الغرب رحلته المعرفية القائمة على «حب الاستطلاع» و«التوسع

الاستعماري» مؤسسا بذلك نوعا جديدا من العالمية ومدنا مركزية جديدة. منطلقا من نهم الترجمة والتصنيف والتبويب والدراسة للتراث الإنساني العربي الإسلامي[٤٥]. نهم ظل هما أساسيا من هموم الغرب المعرفية أكثر من أربعة قرون، منذ القرن الثاني عشر وحتى السادس عشر الميلاديين، عصر النهضة والتنوير.

٢ - المراحل التاريخية للعالمية الحديثة

ولكن كازانوفا لا تذكر شيئا عن تاريخ العالمية الذي ذكرناه آنفا، والذي بدأ من الهيروغليفية ولغات العالم القديم إلى اليونانية في الإسكندرية، ومن اليونانية والفارسية والسوريانية والهندية والعبرية والآرامية إلى العربية في بغداد، ومن العربية إلى اللاتينية في طليطلة وصقلية، ومن اللاتينية إلى اللغات القومية الأوروبية الحديثة في مختلف العواصم الأوروبية. ولكنها تصوغ لنا تاريخا للعالمية من منطلق مركزي أوروبي خالص، ووفق المفهوم الحديث للعالمية فحسب. عالمية جديدة لا تهيمن فيها لغة قومية واحدة على مختلف الثقافات، وإنما تتنافس بموجبها مختلف اللغات القومية في حلبة مركزية أوروبية.

لقد قسمت كازانوفا تاريخ الجمهورية العالمية للآداب إلى ثلاث مراحل أشرنا إليها من قبل، ونعرض لها الآن بمزيد من التفصيل: المرحلة الأولى بدأت مع ظهور لغة قومية هي بذاتها لغة عالمية، ألا وهي اللغة الفرنسية. وتبدأ هذه المرحلة مباشرة من كتاب دو بالي في دفاعه عن اللغة الفرنسية، الذي دعا فيه إلى التخلي عن المحاكاة العمياء للنماذج اللاتينية، وإلى ضرورة الإبداع والتجاوز. وهذا ما مثل المنافسة الأولى مع اللغة السائدة صاحبة السلطة الدينية والسياسية، ومع سائر اللغات الأوروبية الحديثة.

واستطاعت فرنسا بذلك أن تجري عملية تراكم منتظمة لرأس مالها الرمزي: تدعمها ظروف سياسية مواتية. ذلك أن صعودها، بوصفها دولة قومية، تزامن مع انقسام ألمانيا وانزواء إيطاليا بوصفها وريثة اللاتينية العتيقة. أما وقد نجحت اللغة الفرنسية في أن تكون «لغة الحداثة»، لأنها لغة الحياة اليومية للناس، ولأنها لغة واقعية متحررة من النماذج المكرورة والعبارات المأثورة الثابتة للاتينية، ولأن الصالونات الأدبية الراقية في هذه الآونة قد كفلت لها نموها الرفيع، ومن خلال كتابة ديكارت لكتبه الفلسفية باللغة الفرنسية، حُسِمَ الأمر لمصلحة ازدهارها وانتشارها. وبعد نشوب الصراع بين مناصري القديم من المحافظين ومبدعي الجديد من المحدثين أمثال موليير وكورناي وباسكال ولافونتين رجح ميزان القوى لمصلحة الأخيرين بفضل ما أنجزاه من آداب رفيعة باللغة الفرنسية. وبذلك كله تمكنت الفرنسية بوصفها لغة الحضارة والعلمانية والإنسانية من اجتياح أوروبا كلها، يعززها في ذلك كتابات كبار المستنيرين من أمثال فولتير، ومهارتها في إبداع فنون الحياة وترف العيش المنمق، لا ينافسها مقامها إلا الإنجليزية والألمانية في القرن الثامن عشر[٤٦]. ومن هذا البيان المدافع عن عالمية اللغة

الفرنسية وعبقريتها في عبارات تتسم بالمبالغة والإنشائية، نخلص إلى أمرين مؤداهما أن انتشار لغة أدب ما يعتمد بالضرورة على تراكم رأسمالها الإبداعي وتطوره وحيويته، وهو ما يتحقق في ظل ظروف سياسية مواتية.

أما المرحلة الثانية في تاريخ الجمهورية العالمية للآداب، فتبدأ - كما ترى كازانوفا - في القرن الثامن عشر من خلال المنافسة الألمانية للسيادة الفرنسية. ومن خلال التوجهات السياسية القومية التي رمت إلى توحيد الشعب الألماني في هذه الحقبة. فقد حاول هردر ضرب الهيمنة العالمية للغة الفرنسية وآدابها وتمييز التراث الألماني، حين ألف مع جوته وموسير كتابا عن «الطريقة والفن الألماني» عام ١٧٧٣ عبر فيه عن تقديره للأغنية الشعبية ولأدب أوسيان وشكسبير. على هذا النحو أراد هردر أن يتكئ على الفن الشعبي الألماني وعلى الأدب الإنجليزي لمناهضة الهيمنة الأدبية الارستقراطية الفرنسية، ومواجهة فلسفة فولتير وعقيدتها السافرة في تفوق العصر اليوناني المستنير على غيره من عصور التاريخ. لقد ساوى هردر بين كل العصور والأمم الماضية، فأدب كل أمة له تفرده وقيمته الخاصة على مسرح التاريخ. وبهذه الطريقة أحدث هردر ثورة في مفهوم عالمية الأدب، وسمح لألمانيا بالدخول إلى حلبة السباق الأدبي العالمي. واستطاعت العبقرية الألمانية أن تستقل عن التوجهات السياسية القومية لتقدم للعالم نظرية جديدة للأدب العالمي.

كانت النظرية التي قدمها هردر في كتابه (١٧٧٤): «فلسفة أخرى للتاريخ من أجل تهذيب البشرية»، وكتابه «أفكار عن فلسفة تاريخ البشرية (١٧٨٤ - ١٧٩١)»، علاوة على دواوينه الشعرية وما جمعه من تراث شعبي، كانت - كما ترى كازانوفا - الرحم النظري الذي سوف يسمح لمجموع الأقطار المسودة سياسيا بإبداع حلولها الخاصة لمكافحة تبعيتها للدول الكبرى، ذلك أنه ربط لغة الأدب بالأمة، وشجع على أن تضاعف كل أمة رأس مالها الأدبي باستعادة تراثها الشعبي تسجيلا واستلهاما، وفتح المجال واسعا أمام بلدان أوروبا الشمالية والشرقية مثل رومانيا وبولونيا وبلغاريا ويوغسلافيا... إلخ للدخول إلى حلبة المنافسة العالمية للأدب. كذلك امتدت آثار نظريته تلك إلى الولايات المتحدة الأمريكية والأرجنتين، وحفرت مجرى عميقا للمذهب الرومانسي ولازدهار موهبة شعراء ألمان كبار مثل هولدرلين ونوفاليس وشليجل وشيللينج، وبذلك قلب هردر مفهوم الشرعية الأدبية ومن ثم قواعد اللعبة الأدبية العالمية.

أما المرحلة الثالثة التي أعيد فيها تشكيل المجال الأدبي العالمي فهي مرحلة تصفية الاستعمار والتحرر الوطني في النصف الأول من القرن العشرين. وترى كازانوفا أن هذه المرحلة ليست إلا امتدادا للدعوة التي أطلقها هردر في القرن الثامن عشر، وأن البلاد المستعمرة في آسيا وافريقيا عكفت - بعد تحررها - على جمع ثرواتها الأدبية الشعبية التي كانت شفاهية، من ثم لم يكن لها وجود أدبي ملموس، كما أن نسبة الأمية وتعثر الأحوال

الاقتصادية لهذه البلدان وهشاشة وحدتها الوطنية أدت إلى اعتمادها على المنتجات الأدبية والفكرية الأوروبية. ولما لم يكفل التحرر الوطني أي استقلال سياسي أو اقتصادي لهذه البلدان، فقد ظلت على تبعيتها للدول الكبرى، وأصبح الأدباء في هذه المناطق أسرى صراع مزدوج: صراع مع السياسة الوطنية، وصراع مع الهيمنة العالمية السياسية والأدبية معا[٢٧].

تبدأ مراحل عالمية الأدب إذن - على النحو الذي ساقته كازانوفا - من التوجه القومي لفرنسا الذي ساعد على تراكم رأس مالها الأدبي، وعلى تأسيس ساحة عالمية للأدب قوامها المنافسة الأوروبية، غير أن منظور هردر الألماني للأدب ترتب عليه اتساع مجال المنافسة وزيادة عدد المشاركين في السباق، ليضم سائر بلدان أوروبا والأمريكتين، وأخيرا أضيفت بلدان أفريقيا وآسيا - في مرحلة ما بعد الاستعمار - إلى قائمة المتسابقين في الحلبة العالمية للأدب. وعلى رغم أن كازانوفا تشير إلى أن الخريطة العالمية للآداب لا تتطابق والخريطة السياسية، فإن الخريطة الأدبية لم تكن في مراحلها الثلاث السالفة الذكر إلا حصيلة عوامل سياسية كما رأينا.

٣ - العالمية تاريخ للعلاقات أم المنافسات الأدبية

وفي تقديري فإن كتابة التاريخ الأدبي العالمي لا بد أن ترتكز على العلاقات بين آداب العالم، بدلا من الاستغراق في مستنقع تاريخ السيادة على المجال التنافسي الأدبي وحده. ولعل إهمال مفهوم الأدب العالمي بوصفه تاريخا للعلاقات المتبادلة بين الثقافات، والتركيز على المفهوم التنافسي للأدب هما ما جعلا الكاتبة تستبعد جوته من المراحل الثلاث التي رصدتها لتاريخ عالمية الأدب. ولا شك في أن جوته لم يكن من رواد التنظير لمفهوم الأدب العالمي فحسب، وإنما كان أحد أكبر الكتاب ممارسة وتطبيقا لما نظّر له في أعماله الأدبية (لا سيما الديوان الشرقي للمؤلف الغربي). هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا بد من التنويه إلى أن عملية تكريس الأدب العالمي لا تجري في البلدان السائدة فحسب، بل في البلدان المسودة كذلك. فعملية تكريس نص ما عالميا هي عملية متبادلة في الأساس، فبودلير ليس شاعرا عالميا لأنه ينتمي إلى بلد مركزي أوروبي فحسب، ولكن لأنه أيضا قد صادف مساحة من التلقي أو التذوق من قبل بلدان لامركزية.

ولأن البلاد النامية لا تستهدف بطبيعة الحال السيادة على المجال الأدبي العالمي، فقد كانت أكثر أمانة في التعامل مع الأدب العالمي. في حين أن الرغبة في السيادة قد تدفع بعض الباحثين، مثل كازانوفا، إلى إغفال وقائع لا بد أن يتضمنها تاريخ الأدب الغربي، فالمنافسة في المجال الأدبي لم تكن فرنسية أوروبية فحسب، كما ذكرت كازانوفا. وإنما كانت أوروبية شرقية أيضا. فقد كانت الآداب الشرقية - وليس الدول - ماثلة بكل قوة في المنافسة، ومن حسن الحظ أن لدينا دراسة قيمة عن المخطوطات والدراسات العربية في

فرنسا قام بها الدكتور محمود مقداد، لنعرف منها أن مدرسة اللغات الشرقية قد أنشئت في فرنسا منذ القرن السابع عشر، وأنه قد اجتمع لفرنسا في مكتباتها عدد هائل من المخطوطات الشرقية التي استجلبت بشكل كثيف في عهد الوزير الشهير كلوبير فيما بين عامي ١٦٧١ - ١٦٧٥، وعهد بتي دولاكروا في عام ١٧٣٠. وقد كانت مهمة جالان، مترجم ألف ليلة وليلة، هي البحث عن المخطوطات الشرقية. كما استولت حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨ على الكثير من هذه المخطوطات، هذا فضلا عما جلبه وزير الحربية الفرنسي من مخطوطات متنوعة من الجزائر عام ١٨٣٢، وما جمعه كلوت بك ودو شرفيل والمستشرق شارل شيفر فيما بين عامي ١٨٣٣ - ١٨٥٧ من مخطوطات في مصر لمصلحة المكتبة الوطنية بباريس، هذا علاوة على المخطوطات التي جرى الحصول عليها من مكتبات إيران وتركيا، حتى بلغ عدد هذه المخطوطات في المكتبة الوطنية بباريس بحلول عام ١٨٨٣ حوالي ٣٥٠٠ مخطوط، وتصل في يومنا هذا إلى ٧٠٠٠ مخطوط، وقد صاحب هذا الجمع عملية منظمة من التحقيق والترجمة والدراسة والتصنيف والتبويب والفهرسة والحفظ والنسخ وجمع المعلومات حولها. ولا شك أيضا في أن الأدب العربي في العصور الوسطي كان قد أثر في آداب اللغات القومية الأوروبية وحفز نهضتها الأدبية[٤٨].

ولا شك أيضا أن هذه الآداب الشرقية قد زادت قيمتها العالمية من خلال حجم تلقيها والعناية بها ودراستها من قبل الغرب، فهو الذي أسهم أساسا في التعريف بها ورواجها بوصفها تراثا عالميا في العصر الحديث. وقد بلغ من اهتمام الأوروبيين بهذه الكتب والمخطوطات حدا كبيرا، حتى أنه يروى عن مارسيل المستشرق الفرنسي «أنه بينما كانت مدافع الفرنسيين تضرب ساحة الأزهر، حيث كان الثوار قد لجأوا إليها، فر مارسيل وسط اللهيب لينقذ من النار بعض المخطوطات الثمينة التي كانت في المسجد»[٤٩]. وقد أفادت النصوص الأدبية الأوروبية من هذه الآداب ونافستها على رغم الانزواء السياسي التام لدولها.

كذلك كرست البلدان المسودة في دورها عالمية النص الأوروبي الجيد بحسن تلقيها له، ولكنها لم تخف هذا التلقي ولم تدع نسيانه. كما أن بعض البلدان التابعة سياسيا للبلدان الكبرى لم تكن خاضعة تماما لها من الناحية الأدبية. فالمراجع لتاريخ الترجمة في مصر، على سبيل المثال، منذ أوائل القرن التاسع عشر في عصر محمد علي، حتى يومنا هذا، يرى أن اللغات التي ترجم عنها المصريون والسوريون واللبنانيون لم تكن الفرنسية فحسب، بل ترجموا من الإنجليزية والإيطالية والألمانية والنمساوية والتركية والإسبانية والسريانية واليونانية واللغات الشرقية أيضا. كما كان الأدب الروسي مصدرا رئيسيا من مصادر الأدب العربي في عصر نهضته[٥٠]. صحيح أن بعض هذه الأعمال الأدبية قد كُرِّست في الغرب، لكن تكريس آداب عدة لغات منذ وقت مبكر في بلادنا لم يكن تبعية سياسية بقدر ما كان تذوقا أدبيا إلى

حد بعيد. ولم يكن الاستعمار الإنجليزي للبلاد عائقا يحول دون حرص الأدباء على الالتقاء بعيون الأدب الفرنسي والروسي والفارسي والتركي والألماني. وكانت محاولتهم لتعرف آداب العالم ومد الجسور نحو الآخر ربما وفاء للروح السكندري والعربي القديم، وربما رغبة في التحرر من التبعية لمركز سيادي أدبي واحد.

وأخيرا، لا شك في أن كازانوفا كتبت لنا تاريخ عالمية الأدب بوصفها حلبة للمنافسة، وتابعت عدد المتنافسين فيها، وفي هذا ما يناقض الطرح النقدي الذي استهلت به بحثها، والذي لخصته عبارة «الوحدة الزخرفية في السجادة»، التي تقضي باحترام مبدأ الانسجام والتركيب العالمي للأدب. وهذا ما حاولت أن أسلط الضوء عليه من خلال إبراز العالمية بوصفها سلسلة من العلاقات بين الثقافات. ولا شك أيضا أن هذه العلاقات قد انتظمتها بالضرورة الرغبة في التحدي والمنافسة. لكن الشعوب لا تطلع على آداب بعضها البعض استجابة لروح التحدي والمنافسة. كما أن المبدع الأدبي لا يكتب انطلاقا من تلك الحمية المتأججة في منافسة غيره. فالأدب تعبير عن رؤية وعلاقة بالآخرين ورغبة في توصيل رسالة إنسانية ما، وهذه القيم القائمة على إرادة التواصل لم ترد البتة في حديث كازانوفا. ولا أظن أن مبدأ المنافسة في المجال الأدبي - بصفة خاصة - يصلح وحده لأن يكون دافعا إلى قراءة الأدب الغربي أو ابتكار الأدب في الدول الأطراف.

خامسا - مبادئ الجمهورية العالمية للآداب

١ - الزمن العالمي للأدب

للمجال الأدبي العالمي - كما ترى كازانوفا - زمن حاضر، انطلاقا منه تقاس جميع المواقع الأدبية. وهو ما يمكن أن نسميه بخط جرينتش الأدبي، والذي عن طريقه يعين الحاضر الأدبي وتقدر المسافة من المركز بالنسبة إلى كل من ينتمون إلى المجال الأدبي، ومن ثم يقاس كل عمل أدبي لتعرف ما إذا ما كان معاصرا أو طليعيا أو متخلفا عن العصر. وباريس هي بالطبع مقياس الحاضر الأدبي وعاصمة الحداثة. ويمكن التعبير عن القانون الزمني للمجال الأدبي العالمي على النحو التالي: «ينبغي أن تكون قديما لكي يكون لك الحظ في أن تكون حديثا أو في أن تفرض حداثتك، ينبغي أن يكون هناك ماض قومي يسمح بالزعم بوجود أدبي معترف به بشكل كامل في الزمن الحاضر»[٥١].

والحداثة ليست معيارا ثابتا وإنما هي الجدة. فالأدب الحديث هو الذي ينفتح على المستجدات العالمية، ويدخل السباق لتجاوزها، والمحدثون هم هؤلاء الذين يعون وجود هذه الساعة الأدبية ويسعون إلى تجاوز فروق التوقيت التي تفصلهم عن الحاضر العالمي الأدبي: فيبدعون جمالياتهم الجديدة. هذا ما فعله الأدباء الذين كُرِّسوا في باريس: الأيرلنديان جويس وبيكيت، النيكاراجوي روبين داريو، واليوغسلافي دانيلو كيش الذين أدت أعمالهم إلى تسارع

عجلة الزمن الأدبي. فالترجمة إلى الفرنسية أو التوجه إلى باريس أو الاطلاع على الحداثة الباريسية هي السبيل الوحيد للحاق بالزمن الأدبي.

وتبرز كازانوفا مركزية هذا الزمن بقولها: إنها السبيل لقياس الفجوات الزمنية التي تنتظم العالم الأدبي، ولتوحيد المجال الأدبي على تنافر ثقافاته وكثرة لغاته، ولرسم تصور ممكن لبنية العالم الأدبي على اختلاف تاريخ الأدب في كل ثقافة. فانطلاقا من باريس، حيث خط جرينتش، يمكن توقيت المجال الأدبي وتوحيده وحفز المنافسة بين أطرافه. والنزعة القومية بوصفها نزعة سياسية إلى حد بعيد، لا تكفي وحدها لخلق مناخ عالمي للأدب. ينبغي إذن الوعي بقواعد اللعبة الأدبية كما تمثلت في المركز العالمي للأدب، وهي قواعد لا يغلب عليها السيماء القومية الفرنسية بقدر ما تعكس البنية المستخلصة من مجمل الأعمال الأدبية التي كُرّست على مستوى العالم، على نحو يجعل هذه العاصمة تتسم بالاستقلال والعالمية، ويجعل الأعمال الأدبية تتسابق على أساس أدبي (إلى حد بعيد) لا على أساس سياسي محض، ويسمح لها بالمقاومة لكل من السلطة السياسية في بلادها المعنية، والسلطة السياسية للمركزية الأوروبية في آن[٥٢].

٢ - معايير القيمة الأدبية العالمية

وتصف لنا كازانوفا هذا المجال الأدبي العالمي المعاصر بأنه شبيه بالبورصة التي تتراوح فيها القيمة الأدبية لمختلف نصوص الشعوب بين الانخفاض والارتفاع، أو بسوق كبيرة تعرض فيها الثروات الأدبية وتتجاوب الأفكار والقيم الأدبية التي يؤمن بها كل المشاركين في هذه البورصة. وتقوم بنية هذه البورصة على اللامساواة، فهي بنية تراتبية بالضرورة بسبب من التعارضات والمنافسات وأشكال الهيمنة المختلفة التي تعتمل بداخلها. والثنائية الكبرى التي تقتسم هذه البورصة هي الآداب الكبرى السائدة التي بادرت بالدخول إلى حلبة التنافس العالمي، والآداب الصغرى المسودة التي وصلت إليها بآخرة.

ويُقدَّر رأس المال الأدبي لثقافة ما وفق عدة عوامل منها: القدم، والتقدير العام، والرصيد والإيمان. وتعني كازانوفا بالقدم تراكم الأعمال الأدبية كميا وكيفيا في ثقافة ما، ومدى حيازتها أعمالا تجاوزت حد الزمن وحد القومية فكانت من كلاسيكيات الأدب العالمي. والقدم هنا ليس مرتبطا بقدم رأس المال الأدبي لدولة ما، ولكن بقدم الدولة في تشكيلها لمساحة أدبية عابرة للقوميات وللتنافس الأدبي؛ وعلى هذا النحو، تصبح فرنسا أقدم الدول في هذا المجال، ويشفع لها قدمها هذا في تقديرها للأدب في ذاته ولذاته[٥٣]، ومن ثم في صياغة مساحة عالمية للأدب تتسم بالاستقلال عما هو قومي أو سياسي. أما التقدير الذي يتمتع به أدب ما فهو يعتمد على عدد قراء الأدب في ثقافته المعنية، والأهمية التي يلقاها في وسائل الإعلام والصحف وسلاسل النشر، ومدى تفرغ الأدباء للكتابة، وعدد المؤسسات الأكاديمية والمدارس

الأدبية التي تتبنى هذا الأدب، وعدد الكتاب والناشرين وما بينهم من لقاءات ومؤتمرات ومناظرات. بعبارة أخرى مدى ثقل الوسط الثقافي وأهميته، الذي يدور فيه رأس المال الأدبي هذا. أما ما يحوزه هذا الأدب من شرعية ومن اعتراف نقدي، وما يفجره من دراسات وآراء، فهو أشبه بالشيك المصرفي أو الرصيد الذي على أساسه يقدر هذا الأدب أو ذاك الأديب عالميا، «إذ لا يقبل من الأديب أن يكون شيكه بلا رصيد». أما الإيمان فهو ما يشترك فيه كل الفاعلين. إنه الإيمان بالأدب وقيمته وعالميته (على النحو الذي تعرف به كازانوفا العالمية هنا) حتى إن تنافس أصحابه دائما على تغيير قواعد اللعبة الأدبية، بل إن هذا الإيمان هو ذاته الذي يحفز على التنافس[٤٤].

معنى ذلك، كما يلوح من كلام كازانوفا، أن عالمية الأدب تنصب في الأساس على الأعمال المعاصرة، أي الأعمال التي تعي توقيت جرينتش والحاضر الأدبي العالمي. ويترتب على ذلك أن ما يجري اخضاعه للدرس المقارن هو الأعمال الأدبية المعاصرة مقارنة بنظيراتها في العالم بحسب تبعيتها أو تخلفها عن توقيت جرينتش واستحداثها لتقنيات فنية جديدة حقا، قد تعجل بالزمن الأدبي. وبهذا المعنى أيضا يبدو الاهتمام بالنصوص الأدبية الأقدم في ظل مبادئ الجمهورية العالمية للآداب متضائلا، وهو ما يحرم في تقديري النقد والأدب المقارن من مبحث مهم من مباحثه، ويقصره على الأعمال العصرية التي تنافس على العالمية الراهنة.

٣ - آليات تكريس الأدب العالمي

كما تصف لنا كازانوفا كيف يجري تصنيع العالمية في العالم الحديث وفق آليات جديدة هي: التكريس في إحدى العواصم العالمية للأدب، الجوائز، الترجمة، النقد الأدبي. يتمثل تكريس عاصمة الجمهورية للأدب لنص ما من خلال الاعتراف به ونشره وتداوله ونقده، وهو ما صنعته باريس مع بورخيس الأرجنتيني وكونديرا التشيكي وفوكنر الأمريكي. إذ حظوا بتقدير النقاد. والنقاد هم الذين يكرسون العمل الأدبي، فهم لا يبدعون الأعمال الأدبية ولكنهم يبدعون قيمتها الحقيقية. إنهم يملكون سلطة منح شرعية ما للنص الأدبي، وخط حدود الفن الأدبي، وهم الذين أعلوا من مقدار أدب جيمس جويس وجعلوه معيارا للحداثة. وهذه القدرة على التكريس لدى النقاد تقاس بمقدار استقلالهم وحيادهم، وإن ظلوا على انتمائهم القومي.

وتعد الترجمة المدخل الرئيسي للمجال الأدبي العالمي. والترجمة هنا تجري على مستويين: الاستيراد والتصدير. فالمركز يصدر آدابه إلى الأطراف عن طريق الترجمة، ويستقبل أدب الأطراف عن طريق الترجمة. والمترجم هو الفاعل المركزي في هذا العالم، ليس بوصفه وسيطا فحسب، ولكن بوصفه مبدعا «للقيمة» الأدبية أيضا. إنه - كما يقول جوته - «الوسيط الذي يجتهد لتحريك هذا التبادل الروحي العالمي ويأخذ على عاتقه مهمة تنمية هذا التبادل العام»[٤٥].

والمترجم على هذا النحو يثري أدبه القومي ويعلي من شأنه بقدر ما يصنع الأدب العالمي. فالمترجمون هم الذين يخلقون الوحدة فيما وراء تعدد اللغات.

ولكن الترجمة إلى لغة كبرى من لغات العواصم المركزية تعد نوعا من التكريس للعمل الأدبي؛ إذ يوجد في العالم الأدبي لغات توسم بأنها أكثر أدبية من غيرها، بل تعد تجسيدا للأدب ذاته. والكتابة بهذه اللغة ذات النفوذ أو الترجمة إليها تعد في ذاتها شهادة أدبية. وترى كازانوفا أن نفوذ هذه اللغات الأدبية بذاتها يرجع إلى عدة أمور، منها: الوضع السياسي للدولة التي تنتمي إليها هذه اللغة. ومنها ميراثها اللغوي الأدبي المرتبط بالبحوث والمطارحات النظرية والاختراعات الأسلوبية والشعرية والسردية والثورات الأدبية المتجددة، التي تثري نسق الممكنات الأدبية في هذه اللغة. ويقاس نفوذ اللغة بمقدار ما أنتجته من نصوص أدبية، ومن نصوص مترجمة منها وإليها، وعدد ما تمتلكه من نصوص أدبية معترف بها عالميا، وعدد من يتحدثون بها، وعدد من يتعلمونها بوصفها لغة ثانية، وعدد من يروجون لها (منها وإليها) في مختلف أنحاء العالم من الناشرين والمترجمين والمفكرين والنقاد. وكلما زاد عدد المقبلين على تعلم لغة ما بوصفها لغة ثانية، كان هذا دليلا على نفوذها ووضعها المركزي في العالم. وثمة حروب غير مرئية بين لغات العالم لحيازة هذا النفوذ. وهذا ما يجعل بعض الأدباء يكتبون مباشرة باللغة المركزية للأدب كالإنجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية أو الألمانية، مثلما فعل نوبوكوف الروسي حين كتب روايته الشهيرة «لوليتا» بالفرنسية. أما بيكيت وجوليان جرين فكانا يكتبان بالإنجليزية والفرنسية. كذلك فإن بعض الأدباء يترجمون نصوصهم بأنفسهم كما هي حال الكاتب السويدي ستريندبرج وجيمس جويس اللذين ترجما نصوصهما إلى الفرنسية. وترى كازانوفا أنه ليس لزاما على الكاتب أن يكتب بلغة المركز ليتم تكريسه ولكن عليه أن يمارس حريته بأي لغة يكتب بها. فعلاقة الكاتب بميراثه الأدبي أو اللغوي علاقة قدرية، غير أن أهمية الآداب تقاس بمقدار ممارسة الأديب لحريته في إدامة ميراثه الأدبي واللغوي أو تحويله أو رفضه أو الإضافة إليه أو نفيه أو نسيانه أو خيانته. وليس هناك وصفة جاهزة لممارسة هذه الحرية، فمن الممكن أن يترك الأديب ميراثه اللغوي والأدبي ليندمج في لغة أخرى وميراث آخر، كما فعل بيكيت، أو أن يكافح من أجل تثوير ميراثه اللغوي والأدبي كما فعل جويس، أو تأكيد اختلاف الأدب القومي وأهميته كما فعل كافكا وييتس وكاتب ياسين. وبقدر ما يمارس الأديب هذه الحرية، يقترب من المشترك الإنساني العالمي[٥٦].

والجوائز الأدبية هي الجزء الأهم في آليات التكريس. وتعد جائزة نوبل للآداب في السويد تعيينا وتحديدا لفن الأدب. وقد كانت هذه الجائزة مكرسة للأدب الأوروبي فحسب، لكنها شيئا فشيئا امتدت إلى مختلف دول العالم وحظيت بالاعتراف العالمي. وعدها كتاب العالم أجمع شهادة للعالمية. وقد تمكنت هيئة التحكيم السويدية من فرض نفسها، واحتكار التكريس

العالمي للأدب، لأنها تخضع معاييرها للأدب العالمي للمراجعة الدائمة، بهدف الحفاظ على قيمة الجائزة وسمعتها العالمية. فقد كانت معاييرها الأولى سياسية، تميل إلى تعريف العالمية على أنها الحياد أو الوسط العدل الأدبي في مواجهة النزعات القومية المتطرفة في أدب ما قبل الحرب العالمية الأولى، كما كان هاجس الحذر الديبلوماسي يشغلها في حقبة لاحقة. ثم تبنت المعيار الجمالي الذي يزكي التوازن والتآلف. ثم معيار التقدير والتلقي الواسع الذي يحظى به العمل الأدبي من قبل جمهور عريض. ثم أدخلت معيار التجديد في الأدب. وكان على هيئة نوبل أن تصوغ في كل مرة معايير جديدة للخروج من المركزية الأوروبية إلى آداب الأطراف. وهذا ما يحفز تراكم رأس المال الأدبي القومي لدى مختلف الأمم، حتى أن الكوريين يقومون بحملة لفرض أحد كتابهم للحصول عليها.

ويستنكر الصينيون تجاهلها لهم، ويضعون الخطط والاستراتيجيات القومية للفوز بها. وترى كازانوفا أن الهيئة السويدية تتأثر بما يجري تكريسه من أعمال أدبية في العواصم المركزية ولا سيما باريس[٥٧].

وهكذا نرى أن آليات التكريس لعالمية الأدب متضافرة إلى حد بعيد. ولا يمكن فصل الواحدة منها عن الأخريات. وأن هذه الآليات تضمن استمرارها من خلال ما تتسم به من مرونة ومراجعة دائمة لتصحيح مسارها ونقدها وتحسينه، من دون أن تخرج عن إطار السيادة الأوروبية في هذا المجال، بل ربما لا تخرج - لأنها كذلك - عن السيادة الأوروبية. وبمثل هذه الآليات منحت جائزة نوبل لدول من خارج أوروبا الغربية أو الشرقية مثل: طاغور الهندي عام ١٩١٣، وإيفان بونين الروسي عام ١٩٣٣، وميسترال التشيلي عام ١٩٤٥، وشولوكوف الروسي عام ١٩٦٥، وأوستورياس من جواتيمالا عام ١٩٦٧، وكاوواباتا من اليابان عام ١٩٦٨، وبابلو نيرودا من تشيلي عام ١٩٧١، وجارثيا ماركيز من كولومبيا عام ١٩٨٢، وسونيكا من نيجيريا عام ١٩٨٦، ونجيب محفوظ من مصر عام ١٩٨٨، وأوكتافيو باز من المكسيك عام ١٩٩٠، ووالكوت من سانت لوسي أمريكا اللاتينية عام ١٩٩٢، وتوني موريسون من جنوب أفريقيا عام ١٩٩٣، وكينزابور أوي من اليابان عام ١٩٩٤، وجينجيان فرنسي من أصل صيني عام ٢٠٠٠، ونيبول بريطاني من أصل هندي عام ٢٠٠١[٥٨].

وإذا تأملنا هذه القائمة، وعرفنا أن تاريخ جائزة نوبل يرجع إلى عام ١٩٠١، فمعنى ذلك أن الجوائز الممنوحة لدول الأطراف تمثل تقريبا ١٥٪ من الجوائز الممنوحة للغرب (أوروبا الغربية والشرقية والولايات المتحدة الأمريكية وأستراليا). مع الأخذ في الاعتبار أن الجائزة قد حجبت أو رفضت ست مرات، وأنها قد منحت مرة عام ١٩٦٦ لكاتب إسرائيلي. وأن أمريكا اللاتينية تحظى بنصيب الأسد من الجوائز الممنوحة لدول الأطراف. فمن الخمس عشرة جائزة حصلت قارة أمريكا اللاتينية على ست جوائز. كما نلاحظ أن التنافس على الجائزة

لا ينحصر في الشرق والغرب، أو دول المركز ودول الأطراف فحسب، بل يمتد إلى منافسات شديدة بين أوروبا والولايات المتحدة، وبين أوروبا الشرقية والغربية، وبين الدول الأوروبية بعضها وبعض كالتنافس بين بريطانيا وأيرلندا، والتنافس بين لندن وباريس وبرلين وبرشلونة.

٤ - المندمجون والمتمردون على المجال الأدبي العالمي

إن كان ثمة تمرد على هذه السيادة الأوروبية أو خضوع لها، فهو يبدأ من الأدباء أنفسهم، ومن الدولة التي ينتمون إليها بأسرها، ومن التكتلات الأممية قاطبة. فالمجال الأدبي في أي أمة - كما ترى كازانوفا - حافل بأنواع من التمرد والثورة على السلطة المركزية القومية، وفي المجال العالمي للأدب تسير الأمور على المنوال نفسه، ويجد الأدباء والمنتمون إلى الدول الصغيرة أنفسهم أمام اختيار حرج: إما الاندماج في المجال المركزي مع ما يحتويه من خطر الذوبان فيه، وإما تأكيد الاختلاف مع ما يحتويه من خطر العزلة والاكتفاء العقيم بالذات. وتلاحظ كازانوفا أن المجال الأدبي لدى أمم الأطراف مرتبط ارتباطا وثيقا بالسياسة وبالهموم الوطنية. وهؤلاء الأدباء يبحثون كذلك عن تأكيد وجودهم على ساحة الأدب العالمي، ويعملون على استقلال المجال الأدبي عن المجال السياسي، لأن تسييس المجال الأدبي يؤدي إلى معوقات كبرى لتطور المجال الأدبي وهي: التبعية للسياسة والتخلف الجمالي والنزعة المعيارية.

ولكن يظل لاستقلالية آداب الأمم الصغرى عن أدب المركز دور فعال في تغيير المجال الأدبي وتطوره. وهناك عدة حلول: فالمندمجون يتركون أدبهم القومي بقواعده الجمالية وهمومه السياسية، ويخضعون أعمالهم للغة المركز وقواعده الأدبية على نحو ما فعل بيكيت، وهو كاتب أيرلندي الأصل اندمج في الثقافة الفرنسية وأسهم بذلك في ضخ دماء جديدة في أدب المركز. وقد يكون امتلاك الكتاب للغتين منفذا للهروب من كلتيهما إلى لغة مبتكرة. أما المتمردون فهم أكثر التصاقا بالهموم السياسية لأممهم المهمشة أو المستعمرة، مثل كاتب ياسين الكاتب الجزائري الذي يكتب باللغة الفرنسية، والذي بدأ مساره الإبداعي بوصفه أحد المندمجين بالمركز عندما كتب روايته الطليعية «نجمة»، وعندما استقلت الجزائر عاد إلى بلاده واهتم بكتابة المسرح ملتزما بقضايا بلاده. وجرى تكريسه في العاصمة الفرنسية بوصفه متمردا على المركز.

ويمكن للأمم - كما ترى كازانوفا - أن تتبنى استراتيجيات التمرد على المركز، مثلما فعلت أمريكا اللاتينية التي عكفت على مدى حقبة طويلة على جمع تراثها ودراسته، وعلى استيعاب مختلف آداب الأمم الأوروبية عن طريق الترجمة والدرس، ثم بدأت مسارها الإبداعي بشكل مستقل لتبتكر أدبها الخاص في تجاوز للماضي التراثي والحاضر الأوروبي. وكان إبداعها مهمشا لعدة عقود، إلى أن فرض نفسه على الساحة العالمية منذ السبعينيات، وفرض تقنياته المستحدثة، محدثا بذلك دويا هائلا على الساحة الأدبية العالمية، على نحو لم يستطعه أي أدب

من آداب الأمم المناظرة له سياسيا في العالم الثالث. وفي هذا ما يؤكد لنا أن الخريطة الأدبية والثقافية ليست مطابقة للخريطة السياسية والاقتصادية للعالم. ويمكن أيضا أن يجري تبني استراتيجية أممية بين الآداب الصغرى في مواجهة أدب المركز. كما رأينا مثلا مع جيمس جويس الأيرلندي في احتفائه بمسرح إبسن النرويجي، وهما من الأطراف - في مواجهة أدب المركز. وكل هذه الأنواع من التمرد تمثل رصيدا مراكما لرأس المال الأدبي للآداب الصغرى، يسمح لها بقلب قواعد اللعبة الأدبية في المركز[٣٩].

الخاتمة

تدعو كازانوفا في كتابها إلى عالمية الأدب في العالم المعاصر، وهي عالمية كما ترى تختلف عن العولمة. فهي لا تبغي فرض نموذج وحيد على الجميع، وإنما تتألف العالمية الأدبية من مجموع الآداب القومية المختلفة، وتقوم على التسابق والمنافسة بين بعضها وبعض. فالكل لا يصنعون الشيء نفسه، ولكن الجميع يؤمنون - وبأسلحة من مناطق سياسية واقتصادية غير متكافئة - بأهمية الرهان والدخول في المنافسة، ومحاولة الوصول إلى الهدف نفسه وهو: الشرعية الأدبية. وبهذه المنافسة وهذا الإيمان وهذا الاختلاف القومي، الذي يتبنى فيه كل أديب تراثه ولغته القومية ويتمرد على حدودهما وحدوده السياسية وسلطة الدولة، في الوقت ذاته تتشكل - وعلى نحو مناقض - وحدة العالم الأدبي العالمي[٤٠].

لا تحدثنا كازانوفا عن المحلية والعالمية على النحو المتضاد الذي يضعهما في إطاره بعض الباحثين[٤١]. فهي تذكرنا بأن الوضع الخاص لباريس بوصفها عاصمة فاقدة للجنسية، ومن ثم بوصفها عاصمة عالمية للأدب، يجب ألا ينسينا قومية هذه العاصمة، فهي من خلال علاقاتها بلغتها القومية تؤسس كيانها السياسي، وترمز إلى هويتها. إن اللغة القومية هي لغة الدولة والأدب، وكل منهما تشرف الأخرى، وكلتاهما تتأسس وتتشكل من خلال دعم إحداهما للأخرى، غير أن السياسة وإن كانت تدعم الأدب، فإن جوهر الأدب يتمثل في التمرد على السلطة السياسية. ويجب ألا ننسى أيضا أن ثمة علاقة عضوية بين ظهور الدول القومية في أوروبا واتساع مجال لغاتها الشعبية وتحرير الآداب الجديدة بهذه اللغات.

هكذا نرى أن ثمة علاقة وثيقة بين ما هو قومي وما هو عالمي. فالآداب لا تصدر عن هوية قومية، ولكنها تبنى في إطار المنافسة والصراع الأدبي الذي هو دائما صراع عالمي. وكذلك تنشأ كل دولة من خلال علاقاتها ومنافستها لسائر الدول. وتصرح كازانوفا بأن هذا الاختلاف المشروع يخفي بلا شك بنية الهيمنة الأدبية السائدة، التي تمارس نوعا من العنف على الكتاب، لا سيما كتاب الآداب الصغرى. ففرص المرور ومنافذه إلى العالم الأدبي العالمي ليست حرة ولا عادلة ولا ميسرة بالقدر نفسه لآداب المركز وآداب الأطراف. ولكن المعاناة التي يعانيها أدباء الأطراف لتكريس آدابهم تجعلهم يصلون إلى إبداع حريتهم الفنية وأساليبهم الجمالية المبتكرة[٤٢].

أمام الأدب العربي إذن تحدٍّ تفرضه آليات المجال الأدبي العالمي الحديث. فالدفاع عن الأدب ليس مجرد ترف ثقافي وإنما هو تشكيل لرأس مالنا الثقافي القومي. والأدب العربي يواجه تحدي إثبات الذات على خريطة الأدب العالمي. وهو في غمار هذا التحدي لا ينطلق من فراغ. إذ يوجد في عالم اليوم ستة آلاف لغة، واللغة العربية هي واحدة من لغات الكوكب الثماني الأكثر انتشارا في العالم، وترتيبها السادس من حيث عدد المتحدثين بها، وتسبق في ذلك اللغتين الفرنسية والألمانية[13]. كما أنها حصيلة خبرة تاريخية طويلة، توسع من ممكنات التعبير بها. وعلى رغم ذلك لم يحتل الأدب العربي المعاصر المكانة التي تجدر به مقارنا بأدب أمريكا اللاتينية الناطق بالإسبانية. ويرجع ذلك إلى عدة أسباب، أهمها الافتقار إلى حرية الإبداع، وعدم الاهتمام بعملية تصنيع الأدب العالمي وآلياته، بوصفه قطاعا حيويا من قطاعات الإنتاج القومي ينبغي تنميته وتطويره وتجديده دوما، واستثماره والحث على استهلاكه.

وفي هذا ينبغي وضع استراتيجية كاملة للنهوض بالأدب، تشمل الأدباء والنقاد والناشرين والمترجمين وأساتذة الجامعات والمؤسسات التعليمية والثقافية. وليكن لنا أسوة في حملة الكتاب الفرنسيين المسماة بـ «الاستثناء الثقافي» التي طالبت بإخراج الأعمال الأدبية والفنية من اتفاقية التجارة العالمية، التي تقضي برفع دعم الدولة عن السلع. ويرى الفرنسيون أن الأعمال الأدبية والفنية ينبغي أن تحظى دائما بدعم الدولة المادي والمعنوي للحفاظ على تفرد الإنتاج الأدبي ورقيه. ولو نظرنا إلى الآليات التي عرضتها الكاتبة والتي تجعل من باريس عاصمة عالمية للأدب، وأفدنا منها فيما يخص المجال الأدبي العربي، لوجدنا أن القاهرة عاصمة مؤهلة لتوحيد المجال الأدبي العربي، وإتاحة مناخ الحرية اللازمة لكل المبدعين في اللغة العربية، وتزكية المنافسة الأدبية بين أقطابه، كما كانت حالها في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. غير أن التركيز على القاهرة وحدها دون سائر العواصم العربية المؤهلة لهذا الدور قد يقلل فرص التنافس والتبادل الثري للآداب العربية. كذلك ينبغي الخروج من حالة تعدد الجوائز الأدبية الموسومة بنزعات إقليمية، والوصول إلى جائزة كبرى تحظى بإجماع عربي، ويتوافر لها الحياد والموضوعية، بحيث تشكل مجالا للشرعية الأدبية العربية على نحو يمنح الأدب العربي ثقلا عالميا. ولا بد من التخلص نهائيا من عشوائية الترجمة وفوضاها، والاستفادة من الطاقات الهائلة للمجال الأدبي العربي في توزيع مهمات الترجمة من وإلى العربية بين مختلف الأقطار العربية. وأخيرا ينبغي الاهتمام بالنقد الأدبي بحيث يتبنى استراتيجية إبراز ما يتميز به الأدب العربي المعاصر وما استجده من جماليات مقارنة بآداب الأمم المعاصرة الأخرى، ليحقق ثراء الأدب العربي وتطوره، ويقدم إسهاما يصعب تهميشه أو التغافل عنه. ومع ذلك فإن الوضع الحالي للأدب العربي على الساحة العالمية ما زال في حاجة إلى تدقيق ومتابعة وتقص.

هوامش البحث

1 Pascale CASANOVA, LA République mondiale des lettres, Paris, Seuil, 1999.

2 من الكتب التي عالج فيها بورديو قضية الفن والأدب:

P.Bordieu, Les Règles de l'art: Genèse et structure du champs littèraire, Paris, Seuil, 1992.

P.BORDIEU avec A.DRBEL, L'Amour de l'art, Paris, Minuit, 1966.

P.Bordieu avec L.Boltanski, R. Castel et J-C Chamboredon, Un Art moyen, Paris, Minuit, 1965.

3 قد آثرت أن أضع بين الأقواس المعقوفة الكلمات التي تشكل الجهاز الإصلاحي الذي تعتمد عليه الكتابة في تحليلها لظاهرة عالمية الأدب، وانظر:

Patrice Bonnewitz, La sociologie de Bordieu, Paris, P.U.F, 1997, p.43.

4 قام الأستاذ إبراهيم فتحي بترجمة كتاب «قواعد الفن» إلى العربية، وقدم له عرضا في مجلة فصول عدد ٥٨ / شتاء ٢٠٠٢، ص٢٥٢-٢٥٧.

5 بيار بورديو، أسباب عملية، ترجمة د. أنور مغيث، طرابلس، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٥، وفي الكتاب فصل خاص بالأدب بعنوان «نحو علم للأعمال الأدبية والفنية»، ص٩١.

6 المجاز الأول مأخوذ من كتاب لهنري جيمس بعنوان «النموذج في السجادة» نشر عام ١٨٩٦، والمجاز الثاني مأخوذ من كتاب لـ صمويل بيكيت بعنوان «العالم والبنطلون» نشر عام ١٩٤٥، بمناسبة المعرض المقام في باريس في هذه الأونة للأعمال التشكيلية للأخوين فان فالد إبراهام وجيرادوس.

7 مذهب الذرية: هو نظرية ليبنتز الفلسفية المؤمنة بأن الكون مؤلف من عناصر أولية أو ذرات مقفلة على نفسها، لا تتصل بغيرها monadisme.

8 Pascale Casanova, op. cit, p.13.

9 انظر: د. سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.

د. عبدالحكيم حسان، الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ٣، عدد ٣، مايو/ يونيو ١٩٨٣، ص١١-١٨.

د. عبده عبود، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٢٨، عدد الأول، يوليو/ سبتمبر ١٩٩٩، ص٢٦٥-٣٠٢.

10 P. Casanova. op. cit, p.13.

11 Ibid, p.14.

12 Ibid. p.16-17.

13 Adrian Marino, Comparatisme et thèorie de la littèrature, Paris P.U.F. 1988.

14 Ibid, p.242 - 280 - 281 - 286 - 288 - 312.

15 سوزان باسنيت، الأدب المقارن: مقدمة نقدية، ترجمة أميرة حسن نويرة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص٤٣ و٤٤.

16 المرجع السابق، ص٨٥ و٨٦.

17 د. عبدالحميد إبراهيم، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي: مقدمة وتطبيق، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٧، ص٢٠ و٩٢ - ٩٧ وص٢٣٢.

18 كما نجد في محاولات الدكتور محمد عابد الجابري في كتابه بنية العقل العربي، الذي يعلي فيه من شأن العقل البرهاني المغربي في مقابل العقل البياني المشرقي، أو الدكتور سعيد علوش الذي يسم الدرس المقارن في المرحلة الأخيرة المعاصرة في مصر بالضمور في مقابل ترقي الدرس المقارن في المغرب العربي، والصراع ذاته بين أقاليم الثقافة العربية الواحدة نجد له أصداء في كتاب الدكتور عبدالسلام المسدي، الذي يرى أن المغاربة أكثر اطلاعا ومتابعة، في حين أن المشارقة أقل إقبالا على المطالعة وإسهاما في العلوم الإنسانية المعاصرة، وقد قوبلت هذه الحملة بحملة أشد من قبل الأدباء المصريين، تمثلت أكثر ما تمثلت في مقالات الأستاذ أحمد عبدالمعطي حجازي على صفحات الأهرام، التي تشيد بالدور الثقافي الرائد والفريد لمصر في الثقافة العربية.

د. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٦.

عبدالسلام المسدي، العولمة والعولمة المضادة، القاهرة، كتاب سطور، ١٩٩٩، ص٥٧-٦٢.

سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧، ص ٢٧٣ وما بعدها.

19 P. Casanova, op. cit, p. 479-480.

20 Ibid, p.471.

21 Ibid, p.479.

22 Ibid, p.23.

23 الدول الاستعمارية هي: إسبانيا والبرتغال وفرنسا وبريطانيا وهولندا وبلجيكا وألمانيا وإيطاليا ودول شمال البلطيق واليابان ثم الولايات المتحدة الأمريكية، منها خمس دول استعمارية كبرى هي فرنسا وإنجلترا وإسبانيا والبرتغال وهولندا. ومع تصفية الاستعمار باتت بعض هذه الدول تمارس هيمنتها على العالم بوصفها دول المركز، وبوصفها إمبريالية غير رسمية أو سيطرة من دون إمبراطورية، من خلال ما يعرف بالمدن العالمية التي تسيطر على دول الأطراف، أو مدن العواصم كمراكز للسيطرة. انظر: بيترتيلور وكولن فلنت، ترجمة عبدالسلام رضوان ود. إسحق عبيد، الجغرافيا السياسية لعالمنا المعاصر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٨٢، ٢٠٠٢، الجزء الأول ص٢٠٧ و٢٢٥ و٢٨٠، الجزء الثاني ص١٨٠-١٨٣.

24 Casanova, op. cit. p.41-54.

25 يحصي المطلع على قائمة المنشورات الصادرة عن دار نشر آتيكا وحدها في باريس، آدابا منشورة بمائتي لغة منها الألمانية والإسبانية والإيطالية والبرتغالية والروسية والصينية والهندية واليابانية واللغات الأوروبية المختلفة كالبلغارية والدنماركية واليونانية، هذا علاوة على العربية ومختلف لغات آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. وفي باريس أيضا العديد من دور النشر التي تنشر الأدب العربي بلغته الأصلية أو مترجما مثل ميزون - نوف لاروز، وسندباد، وآكت سود. انظر:

Attica, la librairie des langues, Catalogue Polyttotte 93/94: 200 langues.

26 Casanova, op.cit, p166-171-26.

27 Ibid, p230-236.

28 بيير بورديو، أسباب عملية، ص٨٥-٨٨.

29 Casanova, op. cit, p55.

30 انظر:

د. علي كورخان، «الرقابة في فرنسا»، مقال مقدم لمجلة فصول، عدد ٥٨، عام ٢٠٠٢.

Paul Aron, Denis Saint-Jacques /Alain Viala, Le Dictionnaire du littèraire, Paris, P.U.F, 2002, Censure, p.81.

موسوعة الرقابة والأعمال المصادرة، إعداد وتعريف د. رمسيس عوض، القاهرة، مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان، القاهرة، ١٩٩٩.

31 انظر: د. شعبان مكاوي، «التهميش جزاء»، مجلة فصول، العدد السابق، ص٢٢٠.

32 د. حسام الخطيب، «أي أفق للثقافة العربية وأدبها في عصر العولمة»، عالم الفكر، مجلد ٢٨، عدد ٢، أكتوبر/ ديسمبر ١٩٩٩، ص٢٥١.

33 انظر على سبيل المثال تزايد الرقابة على الكتب والمصنفات الفنية في مصر في العقدين الأخيرين: الحالة الدينية في مصر، رئيس التحرير: نبيل عبدالفتاح، القاهرة، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، الأهرام، ١٩٩٨، العدد الثاني، ص٢٨-٣٠، مجلة إبداع، عدد خاص بعنوان «فقه المصادرة»، يونيو ١٩٩٩.

34 والعنوان بالفرنسية هو:

Du Bally, La Deffence et Illustration de la langue francoyse

35 Casanova, op.cit, p71-73.

36 متى طلبة، «الأدب بين العالمية والعولمة»، مجلة سطور، عدد ٣٩، فبراير ٢٠٠٠.

37 ذكر أوين في كتابه عن رؤيا الجحيم في أدب العصور الوسطى أن رحلة القديس براندان إلى العالم الآخر - وهي من أشهر الرحلات الأخروية في العصور الوسطى والتي ترجع أقدم نسخة مكتوبة لها باللغة اللاتينية إلى عام ٩٥٠م - لم تعتمد على الثقافة المسيحية والثقافة السلتية (الأيرلندية القديمة) وحدهما، وإنما اعتمدت على مصادر أخرى مثل أسطورة الملك المتوفى في مركب الشمس المصرية، وأسطورة عشتار البابلية، وأسطورة أورفيوس اليونانية، ويرى أوين أن هذه النصوص كانت معروفة ومتداولة في أوروبا في بدايات العصور الوسطى، ويربطها روابط غير مباشرة بالأدب الأخروي في أوروبا في العصر الوسيط، غير أن الكتّاب في هذه الأونة لم يكونوا معنيين بتعيين المصادر التي يأخذون عنها، فقد تشكل لديهم رصيد كاف من هذه الموتيفات الأسطورية مما سمح لهم بصياغة مبدعاتهم الأدبية دون الإشارة المباشرة لهذه المصادر».

O.D.Owen, The vision of hell: infernal journeys in medieval french litterature, Edinburgh & London, Scottich Acadimic Press, 1970, pXI

38 وانظر بالنسبة إلى الدراسات المختلفة عن المشترك الإنساني العالمي للأساطير:

C.Lèvi-Strauss, Anthropologie Structurale, Paris, Plon, 1958 et 1974.

Mircea Eliade, Histore des croyances et des idèes religieuses, Paris, Payot, 1976.

د. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٤.

د. أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠ (الطبعة الأولى صادرة عام ١٩٨٢ عن دار كليوباترا للطباعة والنشر).

يوسف الحوراني، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم، بيروت، دار النهار للنشر، ١٩٧٨.

أرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

برنسلاو مالينوفسكي: السحر والعلم والدين عند الشعوب البدائية، ترجمة فيليب عطية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٥.

كارل جوستاف يونج، الإنسان ورموزه، ترجمة سمير علي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، ع١٣٠، ١٩٨٤.

كلير لا لويت، نصوص مقدسة ونصوص دنيوية من مصر القديمة، ترجمة ماهر جويجاتي، مطبوعات اليونسكو، سلسلة اليونسكو لنماذج الفكر العالمي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦، مقدمة بقلم بيير جريمال.

39 لطف الله سليمان، مكتبة الإسكندرية، رسالة اليونسكو، العدد ٣٢، نوفمبر ١٩٨٨، ص١٠.

40 الكسندر ستبتشفيتش، تاريخ الكتاب، ترجمة د. محمد الأرناؤوط، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٦٩، يناير ١٩٩٣، ص١٢٤، ١٢٦، ١٢٨.

41 د. عامر النجار، حركة الترجمة وأهم أعلامها في العصر العباسي، القاهرة، دار المعارف، ص٩.

42 المرجع السابق، ص٤٠.

43 Houari TOUATI, Islam et voyage au moyen age, Paris, Seuil, 2000.

د. محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، الكويت، منشورات ذات السلاسل، ١٩٩٥، ص١١٢.

44 فرانز روزنتال، الأدب في تراث الإسلام، تصنيف جوزيف شاخت كليفورد بوزورث، ترجمة د. حسين مؤنس ود. إحسان صدقي العمد، الكويت، عالم المعرفة، عدد ٢٣٤، يونيو ١٩٩٨، الجزء الثاني، الطبعة الثالثة، ص٣٩.

45 والمراجع التي كتبها عرب وأجانب في هذا الموضوع أكثر من أن تحصى، ونذكر منها:

- تراث الإسلام (جزآن)، المرجع السابق.

- أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية، إشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧. وفي الكتاب فصل مهم عن الأدب بقلم د. سهير القلماوي ود. محمود علي مكي.

- د. عبدالرحمن بدوي، دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي، بيروت، دار القلم الطبعة الثالثة ١٩٧٩. وفيه فصول عن أثر الشعر والقصص العربي في الأدب الأوروبي، وأثر التراث الإسلامي في الكوميديا الإلهية.

46 Casanova, op, cit, p.69-106.

47 Ibid. p.110-118.

48 د. محمود المقداد، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، الكويت، عالم المعرفة، عدد ١٦٧، نوفمبر ١٩٩٢، ص١٣-٩٣.

وانظر أيضا في تأثير الأدب العربي على الأدب الغربي ولا سيما قصة سيدنا يوسف وزوجة بوطيفار عزيز مصر، وقصة سليمان وملكة سبأ وقصة عنترة وعبلة وقصص ألف ليلة وليلة.

في الأدب الغربي:

أ. ل. رانيلا، الماضي المشترك بين العرب والغرب، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، الكويت، عالم المعرفة، ٢٤١، يناير ١٩٩٩.

49 جاك تاجر، حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٤٥، ص٩.

50 صحيح أن الترجمة بهذه اللغات كانت ضئيلة جدا إلا أنها تضاعفت بشكل كبير وما زالت. فقد كانت القبطية والحبشية تدرسان في مدرسة اللسان المصري القديم في عهد إسماعيل عام ١٨٦٩، وعن الفرنسية ترجم نجيب الحداد رواية السيد لكورني ١٨٩٩، ونقل محمد عثمان جلال إلى العربية ١٨٩٨ حكايات لافونتين، وترجمت رواية الطلسم لوالترسكوت عام ١٨٨٦، وترجمت فريدة العطار رواية أيام بومبي الأخيرة في عام ١٨٨٦، وترجم مراد مختار أفندي عن التركية قصة أبي علي بن سينا وشقيقه، عام ١٢٩٧هـ، وترجم عبدالله فكري المصري عن التركية طائفة من الشعر والمقالات في كتاب المملكة الباطنية، وترجم ميشيل جورجي عورا عن السريانية عجائب البخت في قصة الأحد عشر وزيرا وابن الملك ازرابخت عام ١٨٨٦، وترجم جرجس بن هليا الفلاحة الروسية اليونانية عن اليونانية ١٢٩٣، وترجم محمد السباعي لديكنز وتوملس وترجمت الرباعيات عام ١٩٢٤ والشاهنامة عام ١٩٣٢.
وترجمت قصائد من الهند والصين عام ١٩٣٦ وأغاني الشيرازي عام ١٩٤٣، وترجم البستاني الإلياذة عام ١٩٠٢، وترجم طه حسين الآداب اليونانية في مجلد بعنوان «صحف مختارة من الأدب التمثيلي عند اليونان» في عام ١٩٢٠، وفي عام ١٩٢٦ ترجم عبود راشد الكوميديا الإلهية، وترجم محمد عوض روائع جوته فاوست وهرمن دوريته، كما ترجم أحمد حسن الزيات آلام فارتر عام ١٩٢٠.
انظر: جاك تاجر، حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٤٥.
د. عبدالحكيم العيد، حركة الترجمة الحديثة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧.
د. لطيفة الزيات، حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر في الفترة ما بين ١٨٨٢ و١٩٢٥، ومدى ارتباطها بصحافة الفترة، جامعة القاهرة، ١٩٥٧.
د. أنجيل بطرس سمعان، الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية ١٩٤٠-١٩٧٣، مجلة عالم الفكر، المجلد ١١، عدد ٢، أكتوبر/ ديسمبر ١٩٨٠، ص٤١-٨٤.
وانظر في أثر الأدب الروسي في نشأة وتطور القصة المصرية الجديدة، فإلى هذا الأدب ينتمي كتاب المدرسة الحديثة، الذين قرأوا جوجول وبوشكين وتولستوي ودستويفسكي وتورجنيف وجوركي:
يحيى حقي، فجر القصة المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص٨١-٨٤.

51 Casanova, op. cit, p.127.

52 Ibid, p.127-166.

53 Ibid, p123-124.

54 Ibid, p. 25-32.

55 Ibid, p27 & 39.

56 Ibid, p 25-32, 188-206.

57 Ibid, p 206-213.

58 www.Google.com Nobel prize in literature.

59 Casanova, op. cit, p 241-347.

60 Ibid, p55-64.

61 انظر مختلف التعريفات التي وردت في: الأدب العربي والعالمي، سلسلة أبحاث المؤتمرات ٦، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٤-٧ ديسمبر ١٩٩٩.

62 Casanova, op. cit, p67-68.

63 راتكابيلاك، الفائزون والخاسرون، رسالة اليونسكو، عدد خاص عن: اللغات هل تتصارع أم تتعايش، إبريل ٢٠٠٠، ص٢٠.

المراجع العربية والمترجمة

- أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠ (الطبعة الأولى صادرة عام ١٩٨٢ عن دار كليوباترا للطباعة والنشر).
- باسنيت، سوزان، الأدب المقارن: مقدمة نقدية، ترجمة أميرة حسن نويرة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.
- بورديو، بيير، «قواعد الفن»، ترجمة إبراهيم فتحي، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
- بورديو، أسباب عملية، ترجمة أنور مغيث، طرابلس، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٥.
- تيلور، بيتر وفلنت، كولن، ترجمة عبدالسلام رضوان وإسحق عبيد، الجغرافيا السياسية لعالمنا المعاصر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٨٢، ٢٠٠٢.
- جاك تاجر، حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٤٥.
رانيلا، أ. ل، الماضي المشترك بين العرب والغرب، ترجمة نبيلة إبراهيم، الكويت، عالم المعرفة، ٢٤١، يناير ١٩٩٩.
- روزنتال، فرانز، «الأدب»، في تراث الإسلام: تصنيف جوزيف شاخت كليفورد بوزورث، ترجمة حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد، الكويت، عالم المعرفة، عدد ٢٣٤، الطبعة الثالثة، يونيو ١٩٩٨.
- ستبتشفيتش، ألكسندر، تاريخ الكتاب، ترجمة محمد الأرناؤوط، الكويت سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٦٩، يناير ١٩٩٣.
- سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.
- سهير القلماوي ومحمود علي مكي، الأدب، أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية، إشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
- عامر النجار، حركة الترجمة وأهم أعلامها في العصر العباسي، القاهرة، دار المعارف.
- عبدالحكيم العبد، حركة الترجمة الحديثة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧.
- عبدالحميد إبراهيم، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي: مقدمة وتطبيق، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٧.
- عبدالرحمن بدوي، دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي، بيروت، دار القلم، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩.
- عبدالسلام المسدي، العولمة والعولمة المضادة، القاهرة، كتاب سطور، ١٩٩٩.
- كاسيرر، إرنست، الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.
- لا لويت، كلير، نصوص مقدسة ونصوص دنيوية من مصر القديمة، ترجمة ماهر جويجاتي، مطبوعات اليونسكو، سلسلة اليونسكو لنماذج الفكر العالمي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦، مقدمة بقلم بيير جريمال.
- لطيفة الزيات، حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر في الفترة ما بين ١٩٨٨٢ و١٩٢٥ ومدى ارتباطها بصحافة الفترة، جامعة القاهرة، ١٩٥٧.
- مالينوفسكي، برنسلاو، السحر والعلم والدين عند الشعوب البدائية، ترجمة فيليب عطية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٥.
- المجلس الأعلى للثقافة، الأدب العربي والعالمية، سلسلة أبحاث المؤتمرات ٦، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٤-٧ ديسمبر ١٩٩٩.

- محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، الكويت، منشورات ذات السلاسل، ١٩٩٥.
- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٦.
- محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٤.
- محمود المقداد، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، الكويت، عالم المعرفة، عدد ١٦٧، نوفمبر ١٩٩٢.
- موسوعة الرقابة والأعمال المصادرة، إعداد وتعريب د. رمسيس عوض، القاهرة، مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان، القاهرة ١٩٩٩.
- نبيل عبدالفتاح (رئيس التحرير) الحالة الدينية في مصر، القاهرة مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، الأهرام ١٩٩٨، العدد الثاني.
- يحيى حقي، فجر القصة المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.
- يوسف الحوراني، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم، بيروت، دار النهار للنشر، ١٩٧٨.
- يونج، كارل جوستاف، الإنسان ورموزه، ترجمة سمير علي منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، ع ١٢٠، ١٩٨٤.

المراجع الأجنبية

- ARON, Paul / Dennis Saint-Jacques/ Alain Viala, Le Dictionnaire du littèraire, Paris, P.U.F 2002.
- Attica, la librairie des langues, Catalogue Polygotte 93/94: 200 langues.
- Bonnewitz, Patrice, La sociologie de Bordieu, Paris, P.U.F, 1997.
- Bordieu, Pierre, Les Règles de l'art: Gennèse et structure du champs littèraire, Paris, Seuil, 1992.
- BORDIEU avec DRBEL, L'Amour de l'art, Paris, Minuit, 1966.
- BORDIEU Avec Boltanski, Castel et Chamboredon, Un Art moyen, Paris, Minuit, 1965.
- CASANOVA, Pascale, La Rèpubligue mondiale des lettres, Paris, Seuil, 1999.
- ELIADE, Mercia, Histoire des croyances et des idèes religieuses, Paris, Payot, 1976.
- LEVI-STRAUSS, Claude, Antthropologie Structurale, Paris, Plon, 1958 et 1974.
- P.U.F. 1988, Marino, Adrien, Comparatisme et thèorie de la littèrature, Paris.
- OWEN, O.D. The vision of hell: infernal journeys in medieval french litterature, Edinburgh & London, Scottich Acadimic Press, 1970.
- TOUATI, Houari, Islam et voyage au moyen age, Paris, Seuil, 2000.

الدوريات

- مجلة إبداع، «فقه المصادرة»، عدد خاص، يونيو ١٩٩٩.
- إبراهيم فتحي، «قواعد الفن»، مجلة فصول، عدد ٥٨، شتاء ٢٠٠٢.
- أنجيل بطرس، «الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية ١٩٤٠-١٩٧٣»، مجلة عالم الفكر، المجلد ١١، عدد ٣، أكتوبر/ ديسمبر ١٩٨٠.
- بيلياك (رانكا)، الفائزون والخاسرون، رسالة اليونسكو، عدد خاص عن: اللغات هل تتصارع أم تتعايش، إبريل ٢٠٠٠.
- د. حسام الخطيب، «أي أفق للثقافة العربية وأدبها في عصر العولمة»، عالم الفكر، مجلد ٢٨، عدد ٢، أكتوبر/ ديسمبر ١٩٩٩.
- د. شعبان مكاوي، «التهميش جزاء»، مجلة فصول، العدد السابق، ص٢٢٠.
- د. عبدالحكيم حسان، «الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي»، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ٣، عدد ٣، مايو/ يونيو ١٩٨٣.
- د. عبده عبود، «الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة»، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٢٨، عدد الأول، يوليو/ سبتمبر ١٩٩٩.
- علي كورخان، «الرقابة في فرنسا»، مقام مقدم لمجلة فصول، عدد ٥٨، عام ٢٠٠٢.
- لطف الله سليمان، «مكتبة الإسكندرية»، رسالة اليونسكو، العدد ٣٣، نوفمبر ١٩٨٨.
- متى طلبة، «الأدب بين العالمية والعولمة»، مجلة سطور، عدد ٣٩، فبراير ٢٠٠٠.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية

أ. حافيظ إسماعيلي علوي(*)

تمهيد

نقصد باللسانيات الوظيفية هنا الاتجاه اللساني الذي اقترن باسم اللساني الهولندي سيمون ديك Simon Dik. وهو اتجاه ترجع أصوله «إلى جملة من الأعمال اللسانية الحديثة أهمها: أعمال مدرسة براك وأعمال اللسانيين التشيكيين المعروفة بالوجهة الوظيفية للجملة والمدرسة النسقية (لندن)»[1].

لقد عرفت الثقافة العربية بعض تلك الأصول على يد ثلة من اللسانيين العرب الذين درسوا في الجامعات الغربية، وبصفة خاصة في الجامعات البريطانية. إذ كان من الطبيعي أن يتأثر اللسانيون العرب بالآراء الوظيفية التي قعَّد لها اللساني الإنجليزي فورث (Firth) مؤسس المدرسة النسقية. وقد ظهرت ملامح هذا التأثير واضحة عند تمام حسان الذي وظف ما يعرف عند فورث بسياق الحال Context of situation وأطلق عليه «المقام» وجعل السياق اللغوي موازيا له، وأطلق عليه «المقال»[2]. وعلى الرغم من تبني تمام حسان للاتجاه الوصفي، فإن تأثره بنظرية فورث جعل منهجه وصفيا وظيفيا[3].

إلى جانب اهتمام أتباع فورث ومريديه من اللسانيين العرب باللسانيات الوظيفية، ظهرت ملامح التأثر بالاتجاه الوظيفي عند لسانيين آخرين في إطار ما يعرف بلسانيات التراث[4]؛ وتجلى ذلك في البحث عن أوجه للتماثل بين المنهج الوظيفي وبعض الأصول اللغوية العربية[5]. كما نشط الاهتمام بوظيفة براغ ترجمة وتعريفا في تونس بشكل خاص. غير أن كل تلك المحاولات لم تستطع أن تثمر مقومات اتجاه وظيفي عربي[6].

(*) أستاذ وباحث في اللسانيات - المغرب.

للاعتبارات السابقة يبقى أحمد المتوكل أبرز من يمثل الاتجاه الوظيفي بمعناه اللساني المعاصر في الثقافة اللسانية العربية، وذلك ما يظهر جليا من خلال مؤلفاته الآتية[٧]:

الوظائف التداولية في اللغة العربية (١٩٨٥).

دراسات في نحواللغة العربية الوظيفي (١٩٨٦).

من البنية الحملية إلى البنية المكونية: الوظيفة المفعول في اللغة العربية (١٩٨٧أ).

من قضايا الرابط في اللغة العربية (١٩٨٧ب).

قضايا معجمية: المحمولات الفعلية المشتقة في اللغة العربية (١٩٨٨أ).

الجملة المركبة في اللغة العربية (١٩٨٨ب).

اللسانيات الوظيفية:مدخل نظري (١٩٨٩).

الوظيفة والبنية: مقاربات لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية (١٩٩٣ أ).

آفاق جديدة في نظرية النحوالوظيفي (١٩٩٣ب).

قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: البنية التحتية أوالتمثيل الدلالي - التداولي (١٩٩٥أ).

قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية المكونات أوالتمثيل الصرفي - التركيبي (١٩٩٥ب).

قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص(٢٠٠١).

الوظيفية بين الكلية والنمطية (٢٠٠٣).

موضوع اللسانيات الوظيفية

خضعت اللغة موضوع الدرس اللساني لتصورات مختلفة وصلت إلى حد التباين؛ فقد اعتبرت اللسانيات البنيوية اللغة مجموعة من الملفوظات يتعين وصفها وتصنيفها وصفا واقعيا. بينما رأى تشومسكي أن موضوع النظرية اللسانية لا يمكن أن يكون هوالوصف والتصنيف، بل يجب اعتماد منهج يكون ذا قيمة تفسيرية؛ لأن ذلك هوالكفيل بتقدم المعرفة اللسانية. وبذلك حول تشومسكي مجال اهتمام البحث اللساني من دراسة اللغة باعتبارها موضوعا خارجيا إلى دراسة نسق المعرفة اللغوية المكتسبة، والمتمثلة في دماغ المتكلم وهوتحول في اتجاه الواقعية على حد تعبير تشومسكي[٨].

بفضل هذا التحول أصبح موضوع النظرية اللسانية هوالمتكلم المستمع المثالي الذي «ينتمي إلى عشيرة لغوية متجانسة تماما. ويعرف لغته معرفة جيدة، ولا يتأثر - حينما يمارس معرفته اللغوية - بقيود غير واردة نحويا كقصور الذاكرة والشرود وتحويل العناية أوالانتباه، وكالأخطاء»[٩]. وبذلك شكلت «القدرة النحوية» موضوع البحث اللساني التوليدي.

ومثلما نازع التوليديون البنيويين في موضوع النظرية اللسانية، نازع الوظيفيون التوليديين في موضوع اللسانيات وأسسها وتوجهاتها؛ إذ بظهور اللسانيات الوظيفية أصبح موضوع النظرية اللسانية هو «القدرة التواصلية» الذي يرجع أصل ظهوره، كما بين هايمز Hymes [١٠] إلى التقاء تيارين متمايزين هما النحوالتوليدي التحويلي وإثنوجرافيا التواصل لاشتراكهما معا في البحث عن نوع وطبيعة الطاقات التي يتوفر عليها مستعملو اللغة الطبيعية.

إن وظيفة اللغة التواصلية تعطي لمستعمل اللغة الطبيعية إمكان التواصل، وإمكان توظيف العبارات في المقامات المناسبة، وتشمل القدرة التواصلية ما ينبغي للمتكلم معرفته لكي ينجز تواصلا حقيقيا ويتمكن من توجيه إرساليات لفظية مناسبة. إضافة إلى كون هذه القدرة تعد جزءا مكملا من اتجاهاته وقيمه ودوافعه نحو اللغة، بما فيها من ملامح وخصائص واستخدامات وهو جزء لا يتجزأ من هذه القدرة، وجزء من موقفه تجاه التداخل ما بين اللغة والقواعد الأخرى للسلوك التواصلي.

إن التحديد الذي يعطيه الوظيفيون لـ «القدرة التواصلية» جعل القدرة اللغوية تتضمن «بالإضافة إلى القواعد المرتبطة بالخصائص الصورية (القواعد الصوتية - الصرفية والتركيبية والدلالية) القواعد التداولية؛ أي القواعد المتحكمة في ظواهر الاقتضاء والاستلزام الحواري والتبئير وتوزيع المعلومات داخل الجملة وغيرها. فالقدرة اللغوية عند الوظيفيين،إذن، قدرة وظيفية - صورية - تشكل معرفة المتكلم - السامع للقواعد التي تؤهله لاستعمال اللغة وسيلة لتحقيق أهداف تواصلية معينة»[١١].

وعلى هذا الأساس فإن منطلق الوظيفيين يمكن تلخيصه في مسألتين أساسيتين:

أ- الوظيفة الأولى للغة هي التواصل.

ب- تحدد الأهداف التواصلية بنيات اللغات الطبيعية.

مكونات «القدرة التواصلية»:

إذا كان موضوع النظرية اللسانية الوظيفية - تحديدا - هو «القدرة التواصلية»، فإنه من المفروض تحديد مكونات هذه القدرة، أوحصر مكوناتها لدى «مستعمل اللغة الطبيعية»، وذلك ما قام به ديك عندما حصر «القدرة التواصلية» في خمس ملكات هي[١٢]:

- **الملكة اللغوية**: «يستطيع مستعمل اللغة الطبيعية أن ينتج ويؤول إنتاجا وتأويلا صحيحين عبارات لغوية ذات بنيات متنوعة جدا ومعقدة جدا في عدد كبير من المواقف التواصلية المختلفة».

- **الملكة المنطقية**: «بإمكان مستعمل اللغة الطبيعية،على اعتباره مزودا بمعارف معينة أن يشتق معارف أخرى بواسطة قواعد استدلال تحكمها مبادئ المنطق الاستنباطي والمنطق الاحتمالي».

- الملكة المعرفية: «يستطيع مستعمل اللغة الطبيعية أن يكوّن رصيدا من المعارف المنظمة، ويستطيع أن يشتق معارف من العبارات اللغوية، كما يستطيع أن يختزل في الشكل المطلوب، وأن يستحضرها لاستعمالها في تأويل العبارات اللغوية».

- الملكة الإدراكية: «يتمكن مستعمل اللغة الطبيعية أن يدرك محيطه وأن يشتق من إدراكه ذلك معارف. وأن يستعمل هذه المعارف في إنتاج العبارات اللغوية وتأويلها».

- الملكة الاجتماعية: «لا يعرف مستعمل اللغة الطبيعية ما يقوله، فحسب، بل يعرف كذلك كيف يقول ذلك لمخاطب معين في موقف تواصلي معين، قصد تحقيق أهداف تواصلية معينة».

باعتبار ما سبق اقترح ديك (1989) أن يصاغ نموذج «مستعمل اللغة الطبيعية» في شكل جهاز يتكون من خمسة قوالب يضطلع كل قالب منها برصد ملكة من الملكات التواصلية المذكورة.



إن تبني مفهوم القالبية في النحوالوظيفي من شأنه أن يساعد على بناء نموذج مستعمل اللغة الطبيعية، وبناء هذا النموذج يمكّن من بلوغ الأهداف التالية[13]:

« أ - بيان الطريقة التي يعمل بها مستعملواللغات الطبيعية والتي تمكنهم من إقامة التواصل بينهم.

ب - استثمار إمكانات النحوالوظيفي في بناء نموذج يحاكي مستعمل اللغة الطبيعية.

ج - إدراج الطاقات اللغوية في نموذج شامل يمثل أيضا للطاقات المعرفية.

د- تطوير الوسائل الحاسوبية في بناء نموذج حاسوبي يحاكي مستعمل اللغة الطبيعية.

بناء على السابق يكون مبدأ القالبية مبدأ منهجيا يساعد، إلى جانب مبادئ منهجية أخرى،على بلوغ النموذج الحاسوبي في تصور ديك»[14].

إن ما يطمح إليه الوظيفيون هوإقامة نموذج حاسوبي يحاكي «الإنجاز الفعلي والطبيعي لمستعمل اللغة الطبيعية في ظروف تواصلية عادية، كما يحاكي قدراته التحتية بطريقة كافية نفسيا وواقعيا»[15]. ولبلوغ تلك الأهداف وضع ديك معايير أخرى للكفاية اعتبرها بمنزلة قيود لبلوغ الأهداف السابقة.

النحو الوظيفي ومعايير الكفاية

من الأمور التي استأثرت باهتمام تشومسكي، وهويقوم بوضع برنامجه اللساني، وضع قيود على النظرية اللسانية، وهي القيود التي عبرت عنها مستويات الكفاية كما صاغها وهي:

- الكفاية الملاحظية
- الكفاية الوصفية
- الكفاية التفسيرية

ويلاحظ من تتبع أعمال تشومسكي أنه أولى اهتمامه بشكل خاص للكفايتين الأخيرتين. وهما الكفايتان اللتان اعتمدهما ديك في بناء نظرية النحو الوظيفي.

يجري بلوغ الكفاية الوصفية للنحو عندما يكون قادرا على وصف قدرة المتكلم المستمع المثالي وصفا صحيحا. أما الهدف من الكفاية التفسيرية فهو تحويل حدوس المتكلم اللغوية إلى تفسيرات على أساس «فرضيات تجريبية تتعلق بالاستعداد الفطري الذي يقود الطفل إلى إقامة نظرية لمعالجة المعلومات التي يمتلكها»[16].

وعلى هذا الأساس فإن إشكال الكفاية التفسيرية يمكن اعتماده في «بناء نظرية اكتساب اللغة ورصد الطاقات الفطرية النوعية التي تجعل هذا الاكتساب ممكنا»[17].

وبالنظر إلى أهداف النحو الوظيفي أعاد ديك صياغة الكفاية التفسيرية التي أصبحت تتضمن:

- الكفاية النفسية
- الكفاية التداولية
- الكفاية النمطية

ا - **الكفاية النفسية**: لقد راعى ديك في إقامة النحو الوظيفي نتائج الأبحاث اللسانية النفسية، إذ الاهتمام بتلك النتائج من شأنه أن يساعد على فهم الكيفية التي يتعامل بها المتكلم نفسيا مع العبارات اللغوية، دون أن ينفي ذلك اختلاف اللساني في «وصف البنيات والمبادئ والاستراتيجيات النفسية التي تحدد الطريقة التي يتم بها إدراك العبارات اللغوية وتأويلها ومعالجتها وتخزينها وتذكرها وإنتاجها»[18].

ب - **الكفاية التداولية**: وتعد مصدر تميز النحو الوظيفي عن غيره من الأنحاء الأخرى، وعليه كان من المفروض أن تعطى أهمية خاصة. فالنحو الوظيفي يكون كافيا تداوليا ومفضلا إذا كان قادرا على إبراز الخصائص التداولية للعبارات اللغوية. وتحقق هذه الكفاية يدفع بالنظرية في اتجاه فهم الكيفية التي يمكن أن نستعمل بها العبارات اللغوية في التفاعل التواصلي.

ج - **الكفاية النمطية**: إن هذا النوع من الكفاية قادر على تقويم النظريات اللسانية إذ يكون النحو كافيا نمطيا إذا كانت له القدرة على وصف أنماط اللغات الطبيعية. ويتطلب ذلك أن يكون للنحو مستويات للتمثيل تكون كلية، وتعكس في الوقت نفسه مبادئ النظرية وفرضياتها،

لأن كل قصور على المستوى التمثيلي يؤثر سلبا في النظرية برمتها. وذلك ما حدا بديك إلى وضع ثلاثة مستويات للتمثيل هي:

- مستوى الوظائف الدلالية
- مستوى الوظائف التركيبية
- مستوى الوظائف التداولية

١- النحو الوظيفي: مسوغات الاختيار

إن أي باحث ملزم بتبني إطار نظري معين، يشكل بكل خلفياته وفرضياته مرجعا أساسا للباحث. من هذا المنطلق نجد الإطار النظري الذي يتبناه د. أحمد المتوكل هوالنحو الوظيفي، وهو اختيار له مسوغاته. يقول المتوكل: «يعتبر النحو الوظيفي (Functional Grammar)، الذي اقترحه سيمون ديك في السنوات الأخيرة، في نظرنا، النظرية الوظيفية التداولية هي الأكثر استجابة لشروط التنظير من جهة، ولمقتضيات «النمذجة» للظواهر اللغوية من جهة أخرى، كما يمتاز النحو الوظيفي على غيره من النظريات التداولية بنوعية مصادره. فهو محاولة لصهر بعض مقترحات نظريات لغوية: النحو العلاقي (Relational Grammar)، نحوالأحوال (Case Grammar)، الوظيفية (Functionalism)، ونظريات فلسفية: نظرية الأفعال اللغوية (Speech Actes theory) أثبتت قيمتها في نموذج صوري مصوغ حسب مقتضيات النمذجة في التنظير اللساني الحديث»[١٩].

أهداف المشروع اللساني المتوكلي

إن المتتبع لكتابات المتوكل منذ ١٩٨٢ إلى يومنا هذا، يلاحظ بوضوح أنه يهدف إلى تأسيس «نحو وظيفي للغة العربية»؛ نحو بإمكانه رصد كل القضايا المتعلقة بهذه اللغة، أو لنقل بتعبير أكثر دقة القيام بمشروع للسانيات اللغة العربية في كل مستوياتها. يقول عن أهداف هذا المشروع: «حاولنا جهدنا، في هذه المجموعة من الدراسات أن نشارف هدفين اثنين: إغناء لسانيات اللغة العربية بتقديم أوصاف وظيفية لظواهر نعدها مركزية بالنسبة إلى دلاليات وتركيبات وتداوليات هذه اللغة وتطعيم النحو الوظيفي، كلما مست الحاجة إلى ذلك بمفاهيم يقتضيها الوصف الكافي لهذه الظاهرة أوتلك»[٢٠].

فإذا تقصينا مؤلفات أحمد المتوكل منذ بداية الثمانينيات، وحاولنا البحث في إشكالية إبستمولوجية الانتقال في الفكر المتوكلي، أي البحث في الظروف التي تمت فيها صياغة مفاهيمه وتصوراته، سنجد أنه في البداية حاول وضع لبنة أولى لإعادة قراءة التراث العربي القديم (التليد)، ومن ثم إبراز أصالة هذا التراث مع تبني فكرة إمكان استغلاله وترجمته، في نماذج حديثة لا رفضه تماما، أي أن المشروع كان الهدف منه «درء التعارض بين لسانيات الأداة ولسانيات التراث»[٢١].

كما أن المتابعة الدقيقة تجعلنا نكتشف أن هذا المشروع ليست غايته دراسة اللغة العربية دراسة وظيفية فقط، بل يهدف أيضا إلى محاولة تدعيم وتطعيم النحو الوظيفي بمجموعة من المعطيات الواردة في اللغويات العربية التليدة، وإضافة ما يمكن إضافته من آليات وتقنيات تحليل تساهم في تطور هذا النموذج. كل هذا يجعل هذا المشروع اللساني مشروعا معتدا به، ليس بالنسبة إلى اللسانيات الوظيفيـــة العربية فقط، بل إلى النظريات اللسانـــية الوظيفية بوجه عام. فما أهم قضايا اللـــغة العربيـــة في اللسانيات الوظيفـــية كما عبرت عنها كتابات أحمد المتوكل؟

نحو اللغة العربية الوظيفي في كتابات أحمد المتوكل:

قدم أحمد المتوكل في كتاباته وصفا وتفسيرا لمجموعة من قضايا اللغة العربية من وجهة نظر النحو الوظيفي. ويمكننا إجمال تحليلاته فيما يلي:

- تحليلات معجمية
- تحليلات تركيبية
- تحليلات تداولية
- تحليلات نصية

التحليلات المعجمية

تنطلق تحليلات المتوكل المعجمية من فرضية أساس، يعتمدها في تحديد المفردات الأصول في اللغة العربية، وتقوم هذه الفرضية على فكرة أن الأصول مفردات متحققة، وأن الأفعال مصوغة على أحد الأوزان الثلاثية: «فعل» و« فعل» و«فعل»، وأن باقي المفردات سواء كانت أفعالا أم أسماء أم صفات مفردات مشتقة عن طريق أوزان معينة[22]. ولكي يبين المقصود بالمفردات المشتقة، يميز بين الاشتقاق المباشر، والاشتقاق غير المباشر. فإذا كانت المفردة «قاتل» مشتقة مباشرة من «قتل» فإن المفردة «تقاتل» مشتقة من «قاتل»، وبالتالي فهي مشتقة بكيفية غير مباشرة من «قتل». وهذا يعني أن الاشتقاق يقوم في اللغة العربية على مفردات أصول بالنسبة إلى (فعَل وفعُل وفعِل). ومفردات مشتقة من هذه الأصول تصبح هي بدورها أصولا بالنسبة إلى مفردات أخرى مشتقة منها ويسمي هذه الظاهرة بـ «السلسلة الاشتقاقية»[23].

وقد استطاع المتوكل بذلك أن يكشف عن النسق الاشتقاقي في اللغة العربية والذي يتسم بخصائص منها:

- الاشتراك في الأوزان وترادفها مع وجود ثغرات في هذه السلسلة الاشتقاقية.

ويقصد بالاشتراك: أن المبنى الواحد يمكن أن تكون له أكثر من دلالة، كما هي الحال بالنسبة إلى الوزن «أفعل» الذي يرد للدلالة على التعليل والتعري والدخول في الزمان والمكان. و«انفعل» التي تدل على «الانعكاس والمطاوعة».

أما الترادف فيظهر في دلالات أوزان مختلفة على المعنى نفسه، كما هي الحال بالنسبة إلى «فعل» و«أفعل» للدلالة على التعليل والدخول في الزمان والمكان. كما أن «فاعل» و«تفاعل» قد تردان للدلالة على المشاركة. كما تشارك صيغة «انفعل» و«تفعل» في الدلالة على المطاوعة.

إن اختلاف الصيغ العربية، ينفي ما ذهب إليه عبدالله العلايلي حين دعا إلى تخصيص الصيغ[24]، كما أن تعدد الصيغ في اللغة العربية، لا يعني أن اللغة العربية تمتلك نسقا صيغيا يسد كل الثغرات، فهناك مجموعة من الثغرات الاشتقاقية (يقصد بها الحلقات الفارغة. ويعني ذلك أن بعض الأوزان لا تتحقق بالنسبة إلى بعض الجذور): إذ لا نجد صيغة انكتب أوكتّب من المادة ك/ ت/ ب مثلا. كما بينت «كتابات المتوكل الوظيفية الكيفية التي يجري بها تطبيق قواعد تكوين المحمولات الفعلية في اللغة العربية، سواء في صورتها العامة أم من حيث التغيرات الصرفية والدلالية التي تحدثها، ومظاهر الاختلاف والائتلاف بين قواعد تكوين المحمولات التي توسع من محلات المحمول بالزيادة في عدد موضوعاته كما هو الشأن بالنسبة إلى قاعدة تكوين المحمولات العلية وقاعدة تكوين المحمولات الطلبية وقواعد تكوين المحمولات الدالة على المشاركة. ومقابل هذه القواعد الموسعة، توجد القواعد التي تقلص محلاتية المحمول بحذف أحد موضوعاته، كما هو الشأن بالنسبة إلى قاعدة تكوين المحمولات الانعكاسية والمكسية، وقاعدة تكوين المطاوع وقاعدة تكوين المبني للمجهول، وقاعدة تكوين المحمولات الانصهارية»[25].

التحليلات التركيبية

عرض المتوكل بالوصف والتحليل للوظيفتين الفاعل والمفعول في اللغة العربية. وقد بين ورود هاتين الوظيفتين باعتبارهما تحددان وظيفيا مستوى المنظور المطلق منه لتحديد الواقعة التي يدل عليها المحمول، وبين التحليل الوظيفي الذي قام به المتوكل أن الوظيفة التركيبية «الفاعل» تسند في اللغة العربية للحدود الحاملة للوظائف الدلالية «المنفذ» و«المتقبل» و«المستقبل» و«المكان» و«المتموضع» و«الحائل». كما توضح الأمثلة التالية:

انطلق خالد (منفذ)

دوى الرعد (قوة)

اتكأت هند(متموضع) على الأريكة

هزلت زينب (حائل)

بنيت الدار (متقبل)

سلبت زينب (مستقبل) أملاكها

سير سير حثيث (حدث)

صيم يوم الاثنين (زمان)

سير أربعة فراسخ (مكان)[26].

أما الوظيفة «المفعول» فتسند إلى الحد المستقبل والحد المتقبل، ثم أحد الحدود الحاملة للوظائف الدلالية «المكان» و«الزمان» و«الحدث»، كما حدد المتوكل سلمية إعراب هاتين الوظيفتين والقواعد المتحكمة في موقعتها والقيود التي تخضع لها عملية الموقعة في اللغة العربية، وقد خصص الفصل الأول من كتابه «دراسات في نحواللغة العربية الوظيفي» لـ «مناقشة الفاعل»، كما طرح إشكالية العلاقة بين البنية الحملية (بنية الأدوار الدلالية)، والبنية التركيبية الصرفية، هل يجري الربط بين البنيتين بكيفية مباشرة، أم يجري عبر بنية ثالثة... بنية الوظائف أوالعلاقات النحوية (الفاعل، المفعول...)[٢٧].

كما بين في تحليله التركيبي - الوظيفي أن التمييز بين «المفعول المباشر» و«المفعول غير المباشر» غير وارد بالنسبة إلى اللغة العربية، وأن فرضية «المفعول المزدوج» القائمة على أن الوظيفة المفعول تسند في تراكيب مثل «أعطت هند خالدا قلما» إلى مركبين اسميين اثنين باعتبار ما لهما من خصائص بنيوية متماثلة، تعترضها في اللغة العربية صعوبات نظرية ومنهجية[٢٨].

ويرى المتوكل أن «الفرضية الأكثر ملاءمة بالنسبة إلى اللغة العربية (...) هي فرضية المفعول الواحد التي لا تخرق قيد أحادية الإسناد في النحوالوظيفي، وهوالقيد الذي ينص على أن لا وظيفة تسند إلى أكثر من موضوع واحد داخل الحمل نفسه. وبذلك تعتبر فرضية المفعول الواحد كافية لرصد البنيات التعليلية والبنيات التعقيدية في اللغة العربية والإشكالات التي تطرح»[٢٩].

التحليلات التداولية

اهتم المتوكل بتحديد طبيعة الوظائف التداولية في اللغة العربية. فماذا يقصد في النحوالوظيفي بهذه الوظائف؟

يميز النحو الوظيفي بين نوعين من الوظائف: داخلية وخارجية. فالوظيفتان الخارجيتان هما: المبتدأ والذيل. وأما الداخليتان: فالبؤر والمحور. ويجري تحديد هذه الوظائف على الشكل الآتي:

المبتدأ: «هوالمكون الذي يدل على مجال الخطاب الذي يعد الحمل الموالي واردا بالنسبة إليه» كقولنا: زيد، قرأت كتابه.

الذيل: «هوالمكون الذي يوضح أويعدل أويصحح معلومة واردة في الحمل» كما في: قرأت كتابه، زيد.

البؤرة: «وتسند للمكون الحامل للمعلومات الأكثر أهمية أوالأكثر بروزا في الجملة» حسب ديك ١٩٧٨ نحو: البارحة، أتممت كتابة المقال (لا اليوم).

المحور: وهو الوظيفة التي تسند «للمكون الدال على الذات التي تشكل محط الحديث داخل الحمل: كقولنا: متى أتممت المقالة؟

التحليلات النصية(*)

من الأمور التي راهن الوظيفيون على تحقيقها، منذ نشأة نظرية النحو الوظيفي (ديك ١٩٩٨)، وضع نحو وظيفي للخطاب ومجاوزة مجال الجملة. ويرجع الوظيفيون هذا التجاوز إلى أن مستعملي «اللغة الطبيعية لا يتواصلون بجمل منفردة منعزلة بل بقطع خطابية متكاملة. فالنحو الوظيفي، إذا أراد أن يظل منسجما مع مبادئه ومزاعمه، مضطر إلى وصف قدرة مستعملي اللغة الطبيعية باعتبارها قدرة خطابية. يكتب ديك في هذا الباب بالذات» إذا أرادت نظرية النحوالوظيفي أن ترقى إلى مستوى معايير الكفاية التي اشترطتها على نفسها، تحتم عليها على المدى البعيد، أن تضع نحوا وظيفيا للخطاب».

انسجاما مع مبادئ النحوالوظيفي وتتميما لها، إذن، جاءت تحليلات المتوكل النصية، لاستكمال وضع نحو وظيفي موحد يكفل وصف ظواهر اللغة العربية وتفسيرها (من ضمن اللغات الطبيعية) الجملية منها والنصية، مستخدما المبادئ والإواليات نفسها، نحو وظيفي يمد الجسور بين الجملة والنص فيرفع، بذلك، التعارض بين «لسانيات الجملة» و«لسانيات النص»، الذي يكمن وراء الفصل بين اللسانيات «الحق»، أي اللسانيات التي لاتتعدى مجال الجملة من جهة، والدراسات التي يعتقد عموم اللسانيين أنها دراسات تتموقع خارج حيز اللسانيات الصرف، ويعني بذلك الأبحاث التي تندرج تحت «السيميائيات» و«تحليل الخطاب «نحوالنص» و«الشعرية». أو بتعبير آخر الإسهام في نحو يفي بتحقيق هدفين اثنين: أولا، استكشاف ما يوحد بين بنية الكلمة وبنية المركب وبنية الجملة وبنية النص، وثانيا، الاقتصار على المبادئ والإواليات نفسها في وصف بنية كل من هذه المستويات الأربعة.

مساهمات أحمد المتوكل في تطوير النحو الوظيفي

بدأ أحمد المتوكل مشروعه اللساني بمحاورة النتاج اللغوي العربي القديم، وهي محاورة اتسمت بعلاقتين:

أ- علاقة العارض المقوم المقارن.

ب- علاقة المقترض. وكان ذلك في مرحلتين اثنتين:

اهتم في المرحلة الأولى باستشفاف النظرية الثاوية خلف ما ورد في التراث، نحوا وبلاغة وأصولا ومنطقا وتفسيرا، في باب الدلالة بأنماطها، فحاول إعادة تنظيم ما توصل إليه، وإعادة صياغته صياغة تقربه مما يقابله في الفكر اللساني الحديث، وأن يقارنه بنظريات لسانية حديثة تؤاسره من حيث الموضوعات المبحوث فيها، ومن حيث نمط المقارنة المعتمدة.

(*) كل الإحالات الخاصة بالتحليلات النصية مقتبسة من المقدمة والفصل الأول من كتاب أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية - بنية الخطاب من الجملة إلى النص، ص٢٠ - ٢٦.

أما في المرحلة الثانية، فقد مد بين الفكر اللغوي العربي القديم ونموذج النحوالوظيفي جسرا مكنه، وهوبصدد معالجة قضايا تداولية في اللغة العربية، أن يستعير من مؤلفات اللغويين القدماء ما مست الحاجة إليه وما رآه واردا مناسبا (٣٠).

من تمظهرات تعامل المتوكل مع التراث اللغوي العربي

يمكن أن نهتدي إلى بعض مظاهر تعامل المتوكل مع التراث اللغوي من خلال دراسته للمكونات التي تسند إليها الوظائف التداولية:البؤرة، المحور، المبتدأ، الذيل، المنادى، بالإضافة إلى بعض القضايا الأخرى.

البؤرة :

بيّن المتوكل، في إطار الحديث عن «البؤرة»، وتحديدا «بؤرة الجديد»،الجمل الاستفهامية المصدرة بأداة استفهام، والجمل الحصرية الداخلة عليها أداة الحصر «إنما»، ومما انتهى إليه أن أداة الاستفهام «الهمزة» تدخل على الجملة المسندة إليها «بؤرة المقابلة» ولا تدخل على الجمل المسندة إليها «بؤرة الجديد»، وتكون بؤرة المقابلة في الجمل المصدرة بأداة الاستفهام الهمزة مسندة إما إلى مكون من مكونات الجملة،كما يظهر من الجملة ١، أو إلى الجملة برمتها، كما هو الشأن بالنسبة إلى الجملة ٢.

١- أغدا ألقاك؟ (أم بعد غد)؟

٢- أحضر الضيوف (أم لا)؟

إن ما انتهى إليه المتوكل يراه متفقا مع ما قصده النحاة العرب القدماء حين قالوا إن «الهمزة» تستعمل لطلب «التصور» كما تستعمل لطلب «التصديق» ٣. أما بخصوص أداة الاستفهام «هل»، فإنها تدخل على الجمل التي تكون فيها البؤرة «بؤرة جديد» من حيث نوعها و«بؤرة جملة» من حيث مجالها. فهذه الأداة، بعبارة أخرى لا تدخل على الجمل التي تحتوي على مكون مبأر، وعلى الجمل التي تكون البؤرة المسندة فيها إلى الجملة برمتها بؤرة مقابلة،كما في الجملتين:

٣- هل زيدا قابلت أم خالدا؟ (*)

٤- هل سافر زيد أم لا؟ (*)

فالجملتان لاحنتان لأن الأولى تحتوي على مكون مبأر، ولأن الثانية تحمل باعتبارها كلا «بؤرة مقابلة».

فقد لاحظ النحاة - بحسب المتوكل - أن أداة الاستفهام «هل» لا تدخل على جملة فعلية مصدرة باسم كالجملة ٣، غير أن هذه الملاحظة لا تعتبر واردة إلا إذا كان المكون المصدر في هذا الضرب من الجمل مكونا مبأرا؛ ويعني ذلك أن «هل» تصلح للدخول على جملة استفهامية مصدرة بمكون يحمل وظيفة المبتدأ أووظيفة «المحور»، كما يظهر من المثالين:

٥- هل زيد قابلته؟

إن «هل» لا تدخل على الجمل التي يكون أحد مكوناتها مسندة إليه وظيفة البؤرة سواء أكان هذا مصدرا في الجملة (أي حاملا لوظيفة البؤرة المقابلة كما هوالشأن بالنسبة إلى الجملة ٣، أم كان غير مصدر (أي حاملا لبؤرة الجديد) كما يظهر من لحن الجملة الآتية:

٧- هل قابلت زيدا أم عمرا؟ (*)

ويستخلص مما سبق أن استعمال أداتي الاستفهام «الهمزة» و«هل» خاضع للقاعدتين الآتيتين: تدخل «همزة الاستفهام» على بؤرة المقابلة سواء أكانت بؤرة المقابلة بؤرة مكون أم كانت بؤرة جملة. تدخل «هل» على بؤرة الجديد المسندة إلى الجملة[٢٦].

أما بخصوص أداة الحصر «إنما» فهي عند اللغويين تدخل على الجمل لتأكيد مضمونها «لتقوية الحكم»، وهي إشارة تفيد - بحسب المتوكل - أن هذه الأداة تدخل على الجمل المبأرة، كما تدخل على الجمل المبأر أحد مكوناتها، كما تظهر الجملة:

٨- إنما زيد شاعر(*).

فالجملة ملتبسة من حيث مجال البؤرة، ولذلك تحتمل قراءتين اثنتين: قراءتها على أساس أن البؤرة مسندة إلى المكون الواقع في آخرها، وقراءتها على أساس أن هذه الوظيفة مسندة إلى «زيد شاعر» ككل.

المحور:

يعتبر النحاة العرب القدماء أن المكون المتصدر للجملة ١ «مبتدأ» يأخذ الحالة الإعرابية (الرفع) بمقتضى وظيفة الابتداء.

١- ما أعطيت الكتاب إلا زيدا.

وعلى خلاف ما ذهب إليه النحاة في هذا الشأن أثبت المتوكل في تناوله موقع المحور، أن المكون المتصدر لهذا النمط من البنيات مكون داخلي تسند إليه، بهذا الاعتبار، وظيفة دلالية ووظيفة تركيبية، ويأخذ بالتالي، حالته الإعرابية (الرفع) بمقتضى الوظيفة التركيبية (الفاعل) المسندة إليه. ولا يمكن أن يماثل هذا المكون، خلافا لما ذهب إليه النحاة، من حيث الوظيفة (الابتداء)، وبالتالي الإعراب، بالمكون المتصدر للجمل التي هي من قبيل:

٢- زيد، علمت أنه عاد من السفر.

٣- زيد، أخوه متفوق في الدراسة.

فالمكون زيد، في الجملتين مكون «خارجي» بالنسبة إلى الحمل لا يحمل، بهذا الاعتبار، وظيفة دلالية ولا وظيفة تركيبية، وإنما يحمل وظيفة تداولية فحسب (وظيفة المبتدأ) ويأخذ، بالتالي،حالته الإعرابية (الرفع) بمقتضى وظيفته التداولية ذاتها[٢٢].

عرض المتوكل أيضا لموقع المحور (الفاعل) وخلص من خلال الأمثلة والقواعد التي ساقها إلى أن ما انتهى إليه «يتنافى مع ما ذهب إليه النحاة العرب القدماء في أن ما أسموه بالمبتدأ في هذا النمط من البنيات اسم معرف بالضرورة»[٣٤].

المبتدأ:

أشار المتوكل، في إطار حديثه عن المبتدأ، إلى المقولات التي يمكن أن تلحق بها هذه الوظيفة في اللغة العربية، ومن ذلك: المركب الاسمي، كما في الجمل ١-٢-٣- ٤- ٦، والجملة ٥.

١- أ- زيد، أبوه مريض.

ب- زيد، قام أبوه.

٢- أ- السمن، منوان بدرهم.

ب- البر،الكر بستين.

٣- أ- زيد، هل لقيت أباه.

ب- زيد، إن تكرمه يكرمك.

٤- أ- أما زيد، فأخوه شاعر.

ب- أما خالد، فلم يهتم بقدومه أحد.

٥- أ- أما أنك قد نجحت في الامتحان فذلك ما كنت أتوقع.

ب- أما أنك تمتاز في كتابة الأقصوصة فذلك ما لا يقتنع به أحد.

٦- أ- زيد، سافر إلى الجنوب.

ب- الجنود رجعوا من الحرب منتصرين.

وقد سجل المتوكل بخصوص ما سبق الملاحظات الآتية:

أشار النحاة العرب القدماء إلى أن جملة من قبيل:

٧- هوزيد قائم.

يمكن اعتبار الضمير فيها مبتدأ، إلا أن ذلك يخالف التعريف الذي أعطاه للمبتدأ من حيث إنه يحيل على مضمون الجملة المحمولة عليه نفسها، كما يظهر من تسمية النحاة له بـ «ضمير القصة»، وتساءل هل يمكن اعتبار عبارة ما مبتدأ إذا كان مجال الخطاب المفروض فيها أن تحدده هوالخطاب نفسه؟

يرد المبتدأ في اللغة العربية المعاصرة خاصة في تراكيب من قبيل:

٨- فيما يتعلق بزيد، فقد سافر إلى الجنوب.

٩- أما فيما يخص زيدا، فإنه شاعر دون شك.

يستبعد المتوكل أن نكون هنا أمام مبتدآت جمل، ويقترح أن نعتبر المبتدأ في هذا النمط من الجمل واردا في تراكيب «جاهزة» معناها الإجمالي هومعنى: «أما (زيد)، فـ...»[٣٥].

أما فيما يتعلق بإحالية المبتدأ فيشترط فيه أن يكون معرفا كما يدل على ذلك لحن الجمل التالية:

١٠- أ- رجل رأيت أباه(*).

ب- فتاة خطبها زيد(*).

١١- أ- فتاة، هل لقيت أباها؟ (*).

ب- رجل إن تكرمه يكرمك(*).

إن المتوكل لا يعتمد في تحديد معرفية المبتدأ المعيار التركيبي المعروف (دخول الألف واللام، الإضافة...) بل يعتمد معيارا تداوليا، وهو «إحالية» المبتدأ[٣٦]. وما يؤكد تداولية معرفية المبتدأ أن إحاليته مرتبطة بالمقام أوعلى وجه التحديد بما أسماه المتوكل بـ «الوضع التخابري» بين المتكلم والمخاطب[٣٧].

يعرض المتوكل أيضا لآراء النحاة العرب القدماء من خلال حديثه عن الوظائف التي تلابس المبتدأ؛ إذ يظهر في الفكر العربي القديم أن مصطلح المبتدأ يطلق على مفاهيم متباينة تكشف عن عدم تمييز النحاة بين وظائف المركبات الاسمية، كما يظهر في الجملتين١٢:

١٢- أ- زيد، أبوه مريض.

ب- زيد قام أبوه.

١٣- أ- زيد، منطلق.

ب - محمد مسافر.

١٤- أ- عندي كتاب.

ب - في الدار رجل.

١٥- أ- أبوه قائم، زيد.

ب - لقيت أباه، زيد.

١٦- أ- في الدار زيد.

ب - اليوم اللقاء.

فهذه المركبات في رأي النحاة مركبات اسمية تحمل جميعها وظيفة واحدة هي وظيفة المبتدأ.

لاحظ المتوكل أن ما يقارب بين المبتدأ والمحور ويسهل عدم التمييز بينهما:

١- تشابه تعريفيهما كوظيفتين تداوليتين؛ إذ المحور يقوم تعريفه على فكرة أنه «محدث عنه».

٢- تجاورهما من حيث الموقع حيث يتصدر المحور الجملة (...).

٣- تماثل إعرابيهما إذ يرفع المحور في غالب أحواله.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

٤- اقتضاؤهما معا للمعرفية (خضوعهما معا لشرط الإحالية) وذلك في حالة تصدر المحور الجملة (...)[٣٨]. غير أن هذا الائتلاف لا ينفي وجود خصائص أخرى تفرض الاختلاف[٣٩].

أ- المبتدأ / الذيل:

يتفق النحاة العرب القدماء على أن الجمل ١٧ و١٨ مبتدأ، سواء جاء المبتدأ في أول الجملة أوفي آخرها. ويميزون بين النوعين قولهم «مبتدأ مؤخر».

١٧- أ- زيد، قام أبوه.

١٨- ب- زيد، أبوه مريض.

١٩- أ- قام أبوه، زيد.

٢٠- ب- أبوه مريض، زيد.

إلا أن المتوكل، وخلافا لما ذهب إليه النحاة، يعتبر «زيد» في الجملتين الأخيرتين وظيفة «ذيل» تختلف عن وظيفة «مبتدأ». ويرجع سبب هذا الالتباس إلى التشابه الذي يمكن أن يحصل بين الوظيفتين[٤٠]. غير أن المتوكل يقدم فروقا تمكن من استجلاء الاختلاف بين الوظيفتين اعتمادا على الآليات التي يضمنها إنتاج الكلام[٤١].

ب- المبتدأ / البؤرة

يميز المتوكل بين «بؤرة الجملة» و«بؤرة المكون»، إذ يتحدث عن النوع الأول عندما تكون الجملة برمتها مبأرة، وعن النوع الثاني عندما يكون أحد مكونات الجملة فقط مبأرا. وتستخدم اللغة العربية في تبئير المكون وسائل منها:

- النبر
- تصدير المكون المبأر
- الحصر
- الزحلقة

فالبؤرة يمكن أن تلتبس بالمبتدأ في بعض الحالات[٤٢]. غير أن ذلك لا يخفي وجود اختلاف كامن بين الوظيفتين، يجعل من الوظيفة البؤرة وظيفة قائمة الذات.

وكدأبه في الاستشهاد برأي النحاة العرب القدماء، اتفاقا أواختلافا، عرض المتوكل لرأيهم فيما يخص تجويزهم لتنكير ما أسموه بالمبتدأ؛ أي ما اعتبره المتوكل «محورا» في حالة تصدره للجملة. ومن بين ما يسوغ به النحاة ذلك:

أن يسبقه نفي:

١٩- ما رجل في الدار

أن يسبقه استفهام:

٢٠- أرجل في الدار؟

فهذان المثالان يستدعيان الملاحظات الآتية:

- لا يمكن اعتبار الاسم المتصدر فيها «مبتدأ» بالتحديد الذي أعطيناه هذه الوظيفة.

ولا يمكن أن يعتبر محورا لأن المحور- كما أسلفنا - يشترط فيه حين يتصدر الجملة أن يكون محيلا

يحمل «رجل» في المثالين المعلومة «الجديدة»(ما لا يتقاسمه المتكلم والمخاطب) فيكون، لهذا، بؤرة [٤٣].

إذا صح هذا الافتراض،في نظر المتوكل، فإن تنكير الاسم المتصدر في الجملتين يصبح أمرا طبيعيا، إذ المكون المبأر لا يخضع لشرط الإحالية [٤٤].

الذيل:

اقترح المتوكل تعريفا جديدا للذيل يتدارك به عن قصور التعريف الذي قدمه ديك لهذه الوظيفة.

إن ما قدمه المتوكل، بخصوص هذه الوظيفة التداولية، مستمد من مقترحات النحاة العرب القدماء، وإلى هذا يشير بقوله: «يوافق التحليل الذي اقترحناه، من حيث الفكرة الأساسية، ما ذهب إليه النحاة العرب القدماء، حيث ميزوا «البدل» عن باقي «التوابع» (النعت، التوكيد، عطف البيان، عطف النسق) باعتباره جزءا «ليس من جملة المبدل منه»، ومعمولا للعامل نفسه في المبدل منه، لكن «على نية تكرير هذا العامل» [٤٥]. فالنحاة يعتبرون أصل الجملة ١ هو٢:

١- ساءني زيد سلوكه.

٢- ساءني زيد، ساءني سلوكه.

ويخالف المتوكل رأي النحاة من جهة طبيعة التحليل، فهولا يقدر «عاملا مكررا» لتفسير إعراب الذيل؛ لأن النحوالذي يعتمده نحوغير تحويلي، ولذلك لا يقبل تقدير عنصر لا وجود له في سطح الجملة. وبذلك فموافقة المتوكل لرأي النحاة من جهة التحليل لم ينف مخالفتهم من جهة التفسير.

المنادى:

اقترح المتوكل إضافة وظيفة «المنادى» إلى الوظائف التي اقترحها ديك لتصبح الوظائف التداولية خمس وظائف بدل أربع، وقد علل هذه الإضافة بكون المنادى «لم يأخذ قسطه من الدرس في اللسانيات الحديثة كباقي مكونات الجملة الأخرى، فإننا لا نكاد نعثر على دراسة متخصصة لوصف خصائص هذا المكون في إطار النظريات اللغوية الصورية، ولا في إطار النظريات اللغوية التداولية» [٤٦].

ويزكي اقتراح المتوكل هذا كون الوصف اللغوي الساعي إلى الكفاية لا يمكن أن يغفل هذا المكون لوروده في سائر اللغات الطبيعية، بل ولغنى خصائصه في بعض اللغات كالعربية.

وما يهمنا بخصوص ما قدمه المتوكل أنه ينطلق مما ورد في كتب النحو العربي القديم حول المنادى مع اعتماد إطار النحوالوظيفي.

لقد ميز النحاة بين «المنادى» و«المندوب» و«المستغاث»، وهو تمييز يعتبره المتوكل واردا، لأن لكل من المكونات الثلاثة خصائص ينفرد بها، وإن كان لا يعتبر «المنادى» و«المندوب» و«المستغاث» وظائف مختلفة، بل يعتبرها أنواعا ثلاثة للوظيفة ذاتها، وظيفة «المنادى»؛ وهو بذلك يميل إلى تقليص عدد الوظائف إلى أقل عدد ممكن ليرقى بالنحو إلى «الكفاية النمطية»، ويصطلح على «المنادى» و«المندوب» و«المستغاث»: «منادى النداء» و«منادى الندبة» و«منادى الاستغاثة». وقد عني بشكل خاص بـ «المنادى النداء»، وعرض لرأي النحاة الذين يعتبرون المنادى منصوبا في الحالات الآتية:

إذا كان نكرة غير مقصودة:

١- يا قاسيا، ارفق بي.

٢- يا صديق خالد، ساعد صديقك

٣- يا طالعا جبلا، احذر

إذا كان مضافا:

٢- يا صديق خالد، ساعد صديقك

أوشبيها بالمضاف:

٣- يا طالعا جبلا، احذر

ويبنى على ما يرفع به إذا كان:

نكرة مقصودة:

٤- يا رجل حان وقت الذهاب

أومعرفة:

٥- زيد لا تغتر

إن المنادى منصوب في الأمثلة السابقة، تقديرا ويفسر نصبه بكونه مفعولا به لفعل محذوف تقديره: «أدعو» أو «أنادي».

يوافق المتوكل النحاة العرب القدماء في اعتبارهم الحالة الإعرابية التي يأخذها المكون المنادى هي النصب، سواء تحقق النصب سطحا أولم يتحقق، ولكنه يخالفهم من جهة اعتبارهم المكون المنادى يأخذ الحالة الإعرابية النصب، لا بمقتضى تقدير فعل ناصب، بل بمقتضى وظيفته التداولية نفسها طبقا للمبدأ العام المعتمد في إسناد الحالات الإعرابية كما تنص على ذلك مبادئ النحو الوظيفي[٤٧].

التقديم والتأخير:

وصف الجرجاني ظاهرة التقديم والتأخير في اللغة العربية[٤٨]، وقد ركز بشكل خاص على مبدأ العناية والاهتمام[٤٩]، وتعقيبا على رأي الجرجاني يستخلص المتوكل أن للتقديم - أيا كان - دلالة، وأنه ليس هناك تقديم «مفيد (ذو دلالة) وتقديم «غير مفيد» وهذا يعني بلغة المتوكل أمرين:

أن ترتيب المكونات داخل الجملة محكوم دلاليا (اقرأ: إخباريا)،

التقديم الذي يقتضيه «الإيقاع» في النصوص الشعرية مثلا[٥٠].

إن المبدأ الذي ينطلق منه الجرجاني في وصفه، لظاهرة التقديم، سليم في عمومه - في نظر المتوكل - إلا أنه، مع ذلك، يبقى في حاجة إلى إيضاحين:

١- بناء على التمييز الذي سبق أن أشرنا إليه بين البنية الدلالية و«البنية الإخبارية» للجملة، نقول إن التقديم لا يؤثر في «البنية الإخبارية»، فنحن نتبنى مبدأ الجرجاني شريطة أن نفهم المفردتين «مفيد» و«يدل» على أنهما حاملتان لمفهومين «بلاغيين» مرتبطين بعلاقة «المقال» - «المقام» وأنهما تعنيان بلغتنا: «مؤثر في البنية الإخبارية للجملة».

٢- يعلل الجرجاني التقديم انطلاقا من المفهوم العام «العناية والاهتمام»، وهذا المفهوم غير كاف في وصف هذه الظاهرة، إذ يؤدي إلى عدم التمييز (كما نبه إلى ذلك الفاسي الفهري) بين التقديم في المجال الذي يلي الفعل، والتقديم في المجال الذي يسبق الفعل وإلى الخلط، بالتالي، بين جمل ذات خصائص متباينة»[٥١].

ويمثل لهذا الخلط بالجملتين الآتيتين:

- قابل هندا خالد

- هندا قابل خالد

وفي تحليله للتفسير الذي يبرر به الجرجاني تقديم المفعول على الفاعل حين يراد الاهتمام والعناية به يلاحظ المتوكل أن المفهوم الذي يمكن أن يقابل مفهوم «الاهتمام» هومفهوم «البؤرة»، غير أنه عدل عن هذا التأويل بعد إعادة النظر فيما ذهب إليه الجرجاني وتدبره، فقاده ذلك إلى التأويل الآتي، يقول: « يفهم من النص أن «المهتم به» هوما يتقاسم المتكلم والمخاطب معرفته ويشكل محط اهتمامهما . هاتان الخاصيتان من مقومات التعريف الذي يعطى في الدرس الحديث للوظيفة التداولية المحور»[٥٢].

ويستخلص مما سبق أن الموقع الذي يتوسط موقعي الفعل والفاعل (أي الموقع س هو البنية الرتبية: ف س فا) موقع غير محايد تداوليا، وأن المكون الذي يحتله (المكون المفعول أوغيره) يحمل وظيفة تداولية، وأن هذه الوظيفة هي الوظيفة «المحور»؛ وهذا ما ساق له المتوكل أدلة للاحتجاج، قادته إلى استنتاج أن الموقع س، في البنية الرتبية ف س فا، لا يحتله المكون المبأر سواء أكان بؤرة جديد أم بؤرة مقابلة.[٥٣].

لقد انطلق المتوكل من رأي الجرجاني وبيّن جوانب الاتفاق والاختلاف معه، ثم استدل بالملاحظات التي ساقها على أن المكون الذي يتوسط في اللغة العربية الفصحى، بين الفعل والفاعل، مكون يحمل، بالإضافة إلى وظيفته الدلالية (أووظيفتيه الدلالية والتركيبية) الوظيفة التداولية «المحور». وعلاوة على هذا الاستدلال يورد عاملا آخر يوجب توسيط مكون ما بين الفعل وفاعله، وهو عامل التعقيد المقولي (Categorial complexity)، الذي يلعب دورا في ترتيب المكونات داخل جمل اللغات الطبيعية. فالمكونات الأبسط مقوليا، الضمائر،المركبات الاسمية، تنزع إلى التقدم على المكونات الأعقد مقوليا (المركبات الاسمية المعقدة، الجمل) ويتجلى هذا المبدأ في سلّمية من النوع الآتي:

ضمير لاصق > ضمير منفصل > مركب اسمي > مركب حرفي > مركب اسمي معقد > جملة[54].

تظهر الأمثلة السابقة أن المتوكل في حديثه عن ظاهرة التقديم والتأخير قد انطلق من رأي نحوي عربي هو الجرجاني، ثم استدل على صحة بعض ما ذهب إليه هذا النحوي، وبعض ما لم يحالفه فيه النجاح، ثم عرض للجوانب التي يمكن أن نتدارك بها عن تصورات القدماء مستلهما، في ذلك، معطيات النحوالوظيفي، كما هوالشأن بالنسبة إلى مقولة «التعقيد المقولي»، وبكل ذلك يبني استدلاله على الجمع بين ما هو قديم وما هو حديث.

الاستلزام التخاطبي

سعى المتوكل في كتاباته أيضا إلى اختبار درجة كفاية بعض ما اقترحه المفكرون اللغويون العرب القدماء في مجالات متعددة، وإلى أي حد يمكن الأخذ بما اقترحوه. ومما عرض له في هذا الصدد ظاهرة الاستلزام التخاطبي التي نظر فيها من خلال اقتراحات السكاكي، وحاول أن يوازن بينها وبين بعض الاقتراحات المعاصرة بغية تقويمها، فبعد أن عرض لاقتراح جرايس[55] في الموضوع، واقتراح سورل[56]، وكوردن ولاكوف[57]، وجد أن تلك الاقتراحات تظهر أن اللغويين العرب انتبهوا إلى ظاهرة الاستلزام التخاطبي في كل من علم النحو وعلم البلاغة وعلم الأصول، فتناول منها اقتراحات السكاكي حيث وجدها تمتاز «عن باقي ما ورد في وصف الظاهرة بأنها تجاوز الملاحظة الصرف، وتحمل أهم بذور التحليل الملائم للظاهرة، أي التحليل الذي يضبط علاقة المعنى «الصريح» بالمعنى المستلزم مقاميا، ويصف آلية الانتقال من الأول إلى الثاني وضع قواعد استلزامية واضحة. هذا بالإضافة إلى ميزة أخرى وهي أن تقعيد السكاكي للاستلزام التخاطبي وارد مؤطر داخل وصف لغوي شامل يطمح إلى تناول جميع المستويات اللغوية (أصوات، صرف، نحومعاني، بيان...)»[58].

لقد انطلق السكاكي من الثنائية الواردة في الفكر اللغوي العربي القديم بوجه عام، والتي يقسم الكلام بمقتضاها إلى «خبر» و«إنشاء»، وقد اقتصر بالنسبة إلى الشق الثاني من تلك الثنائية على «الطلب» الذي يضعه مقابل «الخبر»، فيفرع كلا من القسمين إلى أنواع، يضع لكل

نوع منها شروطا مقامية تتحكم في إنجازه، أي في أجزائه مطابقا لمقتضى الحال. ويتفرع عن هذه الأنواع نفسها أغراض «تتولد» في حالة إجراء الكلام على خلاف ما يقتضيه المقال.

وبعد أن عرض المتوكل لاقتراحات السكاكي بخصوص أنواع الطلب الأصلية، وأغراضه الفرعية (مع تركيزه بشكل أساس على نوع أصلي واحد: الاستفهام)، يخلص إلى تقويم اقتراحات السكاكي، واستخلاص قيمة ما يقترحه بالنسبة إلى الوصف الكافي لظاهرة الاستلزام التخاطبي (ولكل ظاهرة لغوية على الإطلاق)، يقتضي أن يستجيب التحليل لمجموعة من الشروط النظرية والتجريبية، غير أن المتوكل يكتفي من تلك الشروط بشرط ضروري يمكن من الإجابة عن السؤالين:

١- كيف تتم عملية الاستلزام في حد ذاتها؟

أي كيف يمكن لجملة ما أن تحمل بالإضافة إلى معناها المباشر المدلول عليه بصيغتها معنى آخر.

٢- ما هو بالضبط المعنى المستلزم؟ أوبعبارة أخرى كيف يمكن التنبؤ بماهية المعنى الذي تستلزمه الجملة تخاطبيا؟[٥٩].

خلص المتوكل من مقارنته بين تحليل السكاكي وتحليل جرايس على مستوى المبدأ العام إلى ما يلي: « تمتاز اقتراحات السكاكي:

- أولا، بدقتها.

- وثانيا، بقدرتها التنبؤية.

تمتاز بالدقة لأن الشروط المؤدي خرقها إلى الانتقال من معنى إلى آخر شروط تهم فصيلة معينة من الجمل، وهي الجمل الطلبية، بل تهم كل معنى بعينه من معاني الطلب الخمسة وهذه الدرجة من الدقة لا نجدها فيما نظن، في اقتراحات جرايس التي ركز فيها، رغم ما تطمح إليه من عموم، على قواعد الخطاب المتعلقة بالجمل الخبرية، والتي لا تصلح بالتالي، إلا لوصف الاستلزام عن خرق قاعدة من قواعد الخطاب الإخباري.

وتمتاز بقدرة معينة على التنبؤ، من حيث إنها تمكن انطلاقا من ربط الخرق بامتناع إجراء المعنى الأصلي من الجزم بحصول الاستلزام، أي بحصول الانتقال القطعي من المعنى الأصلي إلى معنى آخر مناسب للمقام، وتمكن بالتالي من تلافي إمكان «إلغاء» الاستلزام، الذي يشكل بالنسبة إلى جرايس إحدى خصائص الاستلزام والتي يجب اعتبارها من قوادح التقعيد لهذه الظاهرة»[٦٠].

وجوابا عن السؤال الثاني (أي كيفية ضبط المعنى المستلزم) أشار المتوكل إلى رأي كوردن ولاكوف، ثم إلى رأي سورل، وهي آراء تستهدف الوصول إلى الغاية نفسها[٦١]، ليصل إلى عرض موقف السكاكي في هذا الشق من الإشكال، ولاحظ «أنه يكتفي في الغالب الأعم من الأحوال، بذكر المعاني المتفرعة عن المعاني الطلبية الأصلية، زجر، إنكار، وعيد، تهديد استبطاء... إلخ) مع إعطائها أوصافا عامة مثل «ما يناسب المقام» أو «ما يتولد بمعونة قرائن الأحوال».

هذا النوع من التحديد غير المضبوط، المرتكز على معلومات المقامات المختلفة (أوقرائن الأحوال) لا يمكن من الوصول إلى القواعد أوالتعميمات المنشودة التي تكمن أهم مبررات وضعها في الاستغناء بالذات عما يسمى بقرائن الأحوال»[٦٢].

إن تحديد السكاكي المرتكز على معلومات المقامات المختلفة (أوقرائن الأحوال) لا يمكن من الوصول إلى القواعد أوالتعميمات المنشودة التي تكمن أهم مبررات وضعها في الاستغناء بالذات عما يسمى بقرائن الأحوال، غير مضبوط، إلا أن اقتراحاته «لا تخلومن إرهاصات تمكن من الاستغناء عن قرائن الأحوال (أوعلى الأقل في تقليص دورها) في تحديد المعنى المنتقل إليه. فثمة أمثلة يشير السكاكي أثناء تحليلها إلى أن المعنى المتولد هوالمعنى الذي يقابل أحد شروط إجرائه شرط المعنى الأصل المخروق»[٦٣].

اهتداء بإشارات السكاكي هذه يمكن الوصول إلى وضع قواعد انطلاقا من «تعميمات» من النوع الآتي:

التعميم ١: «تنتقل الجملة من الدلالة على معناها الأصلي (س) إلى آخر (ص) بالانتقال، خرقا، من أحد شروط إجراء (س) إلى ما يقابله من شروط إجراء (ص)». ويمكّن اشتقاقها من هذا التعميم الكلي،صوغ تعميمات جزئية تخص الانتقال من معنى معين إلى معنى معين نورد منها، على سبيل المثال، التعميم الآتي:

التعميم ٢: «تنتقل الجملة الاستفهامية من الدلالة على السؤال إلى الدلالة على التمني بالانتقال، خرقا، من شرط، طلب ممكن الحصول، إلى شرط، طلب غير ممكن الحصول»[٦٤].

إن هذه التعميمات المهتدى إليها من إشارات السكاكي تبدو في مرحلة أولية من الفحص معقولة، في نظر المتوكل، ومع ذلك فإنه يرى من المفروض إعادة النظر فيها على الشكل التالي:

«أولا: أن يعاد النظر في شروط إجراء المعاني على الأصل خبرية كانت أم طلبية:

بإضافة شروط أخرى إلى ما يقترحه السكاكي بالنسبة إلى بعض المعاني (معاني الطلب على الخصوص).

ووضع شروط لإجراء بعض المعاني التي لم يدقق السكاكي في قواعد إجرائها (كالزجر، والوعيد، والتهديد، والاستبطاء وغيرها) حتى يتسنى ضبط عملية الانتقال بين معنى وآخر بضبط الشرط المنتقل منه إلى الشرط المنتقل إليه.

ثانيا: تمحيص كفاية هذه التعميمات في وصف الظاهرة لا باعتبارها ظاهرة من ظواهر اللغة العربية فحسب، بل باعتبارها كذلك ظاهرة كلية.

ثالثا: أن يوازن بينها وبين التعليلات الحديثة التي عرضنا لبعضها باقتضاب، بكيفية أدق، ليتبين إلى أي حد يمكن طرح الأولى بديلا للثانية» [٦٥].

إن المتوكل ينتصر من خلال عرضه لظاهرة الاستلزام التخاطبي لبعض مواقف السكاكي على جرايس، ثم يعود ليثبت في مكان آخر أن تحديد السكاكي لبعض القضايا «غير مضبوط»، ثم يهتدي مجددا بآراء السكاكي إلى وضع تعميمات يقعّد بها للظاهرة عينها (الاستلزام التخاطبي) ليقترح، في الأخير، بعض الخصائص التي تقتضيها خصائص اللغات الطبيعية، وهذا يكشف عن مجادلة عميقة ومحاورة علمية دقيقة في تحليل المتوكل.

قضايا أخرى:

يظهر اهتمام المتوكل أيضا بالتراث اللغوي العربي في عرضه لترتيب المكونات داخل الجملة، حيث يتم الترتيب بمقتضى العوامل الآتية:

- الوظائف التركيبية
- الوظائف التداولية
- حجم المكونات.

غير أنه لاحظ إسهام الوظائف الدلالية في الترتيب، كما تنص على ذلك إشارات النحاة يقول: «إن إشارة النحاة القدماء إلى إسهام الوظائف الدلالية، كوظيفة الزمان والمكان وغيرهما، في تحديد رتبة المكونات لا تخلو، حدسا، من ورود»[٦٦]. كما لاحظ بخصوص سلمية إسناد وظيفة المحور أن فرضية أسبقية المكون الفاعل على غيره من المكونات في أخذ الوظيفة التداولية المحور يزكيه حصر النحاة العرب القدماء لعلاقة ما أسموه بالإسناد بين الفعل (أوما يقوم مقامه) والفاعل (أونائبه) مصطلحين على تسمية الأول «مسندا» والثاني «مسندا إليه»[٦٧]:

فاعل ⟩ [مفعول / مستقبل / مستفيد / زمان / =]

سلمية إسناد وظيفة المحور

فيما يتعلق بالمكونات التي يمكن تبئيرها، تطرق المتوكل إلى بؤرة المقابلة ولاحظ أن ثمة قيدين اثنين يضبطان إسناد هذه الوظيفة في البنيات الموصولية، ويشترط حسب هذين القيدين أن يكون المبأر، في هذا النمط من البنيات قابلا لأخذ الحالة الإعرابية «الرفع»، وأن يكون قابلا «للإضمار» ويستعير المتوكل هذين القيدين مما ورد في كتب النحوالعربي القديم حول شروط ما أسماه النحاة بالزحلقة أو الإخبار بالذي[٦٨]

مساهمات المتوكل في إغناء النحو الوظيفي

أولا : نموذج ١٩٧٨ :

قدم المتوكل مجموعة من الاقتراحات والمراجعات لما ضمنه نموذج ديك ١٩٧٨، وهوما ساهم في إغناء النموذج وتطويره ومن ذلك :

إسناد الوظائف : قيد أحادية الإسناد

وضع سيمون ديك ١٩٧٨ بالنسبة إلى إسناد الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية والوظائف التداولية القيد الآتي: «تسند إلى موضوعات البنية الحملية الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية والوظائف التداولية، شريطة ألا يسند لكل موضوع أكثر من وظائف ثلاث: وظيفة دلالية ووظيفة تركيبية ووظيفة تداولية».

يستفاد من هذا القيد الذي وضعه ديك، في نظر المتوكل، أنه لا يمكن أن يحمل مكون واحد أكثر من وظيفة واحدة من كل نوع من أنواع الوظائف الثلاث: الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية والوظائف التداولية: فلا يمكن أن يحمل مكون واحد الوظيفتين الفاعل والمفعول، كما لا يمكن أن يحمل الموضوع نفسه وظيفتي البؤرة والمحور.

ولتتميم القيد الذي اقترحه ديك اقترح المتوكل قيدا آخر مستوحى من قيد «أحادية الإسناد»، كما اقترحته بريزنان (بريزنان ١٩٨٠)، يقول المتوكل: «تحمل موضوعات البنية الحملية وظائف دلالية ووظائف تركيبية ووظائف تداولية على أساس أن:

١- لا موضوع يحمل أكثر من وظيفة واحدة من كل نوع من الوظائف الثلاث في نفس الحمل.

٢- لا وظيفة تسند إلى أكثر من موضوع داخل نفس الحمل»[٦٩].

إن القيد المقترح من لدن المتوكل يصدق بشقيه على الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية، إلا أنه لا يصدق على الوظائف التداولية إلا بالنسبة إلى الشق الأول[٧٠].

مستوى الوظائف التداولية

اقترح ديك بالنسبة إلى المستوى الوظيفي الثالث، مستوى الوظائف التداولية، أربع وظائف: المبتدأ، والذيل، والبؤرة، والمحور. وقد اعتبر الوظيفتين الأوليين وظيفتين خارجيتين بالنسبة إلى الحمل، واعتبر الوظيفتين الثانيتين وظيفتين داخليتين، بمعنى أن الوظيفتين الأوليين تسندان إلى مكونين لا يعتبران جزأين من الحمل ذاته. وقد اقترح المتوكل أن تضاف إلى الوظيفتين التداوليتين الخارجيتين وظيفة«المنادى»[٧١]، التي يعتبرها واردة بالنسبة إلى نحو وظيفي كاف لا لوصف اللغة العربية فحسب، بل كذلك لوصف اللغات الطبيعية عامة، يقول: «نرى أن من الوارد أن تضاف إلى الوظائف التداولية الأربع المقترحة، في إطار النحوالوظيفي وظيفة خامسة: وظيفة المنادى. ويزكي اقتراحنا إضافة هذه الوظيفة أن الوصف اللغوي

الساعي إلى الكفاية لا يمكن أن يغفل المكون المنادى لوروده في سائر اللغات الطبيعية، ولغنى خصائصه في بعضها كاللغة العربية، على سبيل المثال»[٧٢].

على أساس هذا الاقتراح أصبحت الوظائف التداولية خمسا: اثنتين داخليتين: البؤرة والمحور، وثلاثا خارجية: المبتدأ والذيل والمنادى.

ولم يكتف المتوكل باقتراح وظيفة المنادى، بل اقترح أيضا التمييز داخل البؤرة نفسها بين «بؤرة الجديد» و«بؤرة مقابلة» من حيث نوعية البؤرة، وبين بؤرة المكون وبؤرة الحمل من حيث مجال التبئير.

إن التميز بين «بؤرة الجديد» و«بؤرة المقابلة» كاف لوصف البنيات المبأرة في اللغة العربية، وفي عدد كبير من اللغات الطبيعية، وبذلك يتسنى تحقيق «الكفاية النمطية»، وهي من الأهداف التي يسعى النحوالوظيفي إليها[٧٣].

الوظيفة «الذيل»

تعتبر وظيفة الذيل في النحو الوظيفي وظيفة تداولية شأنها في ذلك شأن وظائف أخرى كالمبتدأ، والبؤرة والمحور، ويمثل المتوكل لهذه الوظيفة بالجمل الآتية:

١- أ- أخوه مسافر، زيد.

ب- قابلت أخاه، عمرو.

٢- أ- نجحا، الطالبان.

ب- تغيبوا، الطلبة.

٣- أ- ساءني زيد، سلوكه.

ب- قرأت الكتاب، نصفه.

ج. أعجبت بخالد، علمه.

٤- أ- قابلت اليوم زيدا، بل خالدا.

ب- زارني خالد، بل عمرو.

٥- أ- سافر زيد هذا الصيف، بل مكث في البيت.

فقد اعتمد المتوكل في تحليله لخصائص الوظيفة التداولية «الذيل»على ما ورد في كتاب سيمون ديك (١٩٧٨).

بخصوص المكونات المشددة، في الجمل السابقة، يعتبرها النحاة القدماء تحمل وظائف مختلفة (وظيفة «المبتدأ المؤخر»، ووظيفة «البدل»، ووظيفة «المضرب به»، غير أن المتوكل يعتبر تلك العبارات، على خلاف خصائصها البنيوية حاملة لوظيفة تداولية واحدة هي وظيفة الذيل، ويرجع الاختلاف البنيوي - في نظر المتوكل- إلى اختلاف الأدوار التي يقوم بها المكون على مستوى البنية الإخبارية للجملة.

للاعتبارات السابقة يرى المتوكل في التعريف الذي اقترحه ديك: «يحمل الذيل المعلومة التي توضح معلومة داخل الحمل أوتعدلها»؛ والذي يظهر منه أن المكون الذيل يقوم على مستوى البنية الإخبارية للجملة بدورين، دور توضيح ودور تعديل - يحتاج إلى تعديل لوجود حالات في اللغة العربية (البنيات الإضرابية الممثل لها بالجمل السابقة مثلا- يقوم فيها المكون الذيل بدور التصحيح، ولذلك يتعين تعديل التعريف السابق بهذا الشكل «يحمل الذيل المعلومة التي توضح معلومة داخل الحمل أوتعدلها أوتصححها»[٧٤].

انطلاقا من هذا التعديل تصبح الوظيفة الذيل حسب اقتراح المتوكل ثلاثة أنواع «ذيل التوضيح» و«ذيل التعديل» و«ذيل التصحيح»، ويزكي التمييز بين هذه الأنواع:

أنها تطابق ثلاث عمليات إنتاج خطاب مختلفة

أنها تظهر في بنيات متمايزة[٧٥].

ثانيا: النموذج الثاني: ١٩٨٩

القوالب ونموذج مستعمل اللغة الطبيعية:

من أهم الاقتراحات المتبناة في بناء نموذج مستعمل اللغة الطبيعية افتراض القالبية. وقد تضمن اقتراح ديك (١٩٨٩) خمسة قوالب هي: القالب النحوي والقالب المنطقي والقالب المعرفي والقالب الإدراكي والقالب الاجتماعي. وهذه القوالب تضطلع بوصف الملكات الخمس التي تتألف منها القدرة التواصلية لمستعملي اللغة الطبيعية.

إن مكونات نموذج مستعمل اللغة الطبيعية تشتغل بشكل قالبي، كما تدل على ذلك تسميتها «حيث يستقل كل مكون عن المكونات الأخرى، من حيث مبادئه وإوالياته، لكن هذه المكونات جميعها تتفاعل فيما بينها حيث يمكن أن يكون «خرج» كل مكون «دخلا» لغيره. ويتكون كل قالب من القوالب الخمسة من «قويلبات» يتكفل كل منها بفرع من فروع الملكة التي هو مرصود لوصفها. مثال ذلك أن ديك (١٩٨٩ب) يقسم القالب المنطقي إلى قوالب فرعية أو قويلبات،حسب طبقات الجملة الأربع، فيميز بين المحمولات ومنطق الحدود ومنطق المحمول ومنطق القضايا ومنطق القوى الإنجازية. في هذا التصور للقالب المنطقي، ترصد، مثلا، عملية «الاستلزام الحواري»، أي الانتقال من قوة إنجازية حرفية إلى قوة إنجازية أخرى يحكمها المقام، في قويلب منطق القوى الإنجازية »[٧٦].

إن قائمة القوالب التي تضمنها نموذج مستعملي اللغة الطبيعية عند ديك بقيت مفتوحة، وهذا ما قاد اقتراحات أخرى[٧٧]، تتكفل برصد ملكات أخرى لها دور في عملية التواصل اللغوي. في هذا الإطار يندرج اقتراح المتوكل إضافة «قالب شعري»، وظيفته رصد الملكة الشعرية لدى مستعملي اللغة الطبيعية، ويمكنهم من إنتاج وفهم ما يسمى «الخطاب الشعري» (أوالفني بوجه عام).

ويقوم اقتراح المتوكل «على افتراض أن الملكة الشعرية ليست إلا فرعا من فروع القدرة التواصلية، تتوافر بالقوة لدى جميع مستعملي اللغة الطبيعية، وإن كان «تفعيلها» يتم حسب سلمية تتفاوت درجاتها بين المتكلم «العادي» و«الأديب»، ليست وليد قدرة أخرى غير قدرة التواصل المشتركة، وأنه يصبح، بالتالي، جزءا من موضوع النظرة اللسانية ذاتها.

من مزايا هذا الافتراض، إن صح، أنه يوفر علينا وضع نظرية (أونظريات) تخص هذا النمط الخطابي بعينه، حيث يصبح من الممكن أن تضطلع النظرية اللسانية نفسها (كنظرية النحوالوظيفي) بوصف الخطاب الطبيعي بجميع أنماطه بتشغيل معين للقوالب التي تتضمنها»[٧٨].

بإضافة هذا القالب الذي اقترحه المتوكل أصبح نموذج مستعملي اللغة الطبيعية على هذا الشكل [٧٩]:



في إطار الاهتمام بالقوالب دائما اقترح المتوكل تزويد القالب المنطقي بقالب فرعي اسماه «المنطق النصي»، وحدد وظيفته في رصد العلاقات الاستدلالية التي يمكن أن تقوم لا بين جملة وأخرى، بل بين نص ونص أوقطعة وقطعة أخرى من النص نفسه [٨٠]. كما يفترض كذلك أن القالب الاجتماعي يتضمن أنواع المعلومات التي توفرها الملكة الاجتماعية، ثلاثة قوالب فرعية: قالب العناصر الاجتماعية - الثقافية الكلية، وقالب العناصر الاجتماعية - الثقافية العامة، وقالب العناصر الاجتماعية - الثقافية الخاصة، ويرجع المتوكل أن تكون القوالب الأخرى قابلة للتفريع نفسه، بحيث يشمل كل قالب منها قوالب فرعية تتفاعل فيما بينها للاضطلاع بمهمة القالب ككل.

اشتغال القوالب

في عرضه لتكوين نموذج مستعملي اللغة الطبيعية، وللقوالب التي يتضمنها، تحدث ديك عن كيفية اشتغال النموذج وعن نوع العلاقات التي تربط بين مختلف قوالبه أثناء عمليتي إنتاج

العبارات اللغوية وتأويلها، وقد لاحظ المتوكل أن ديك لم يفصل في كيفية اشتغال هذا النموذج. ولسد هذا الفراغ قدم المتوكل[81] تصورات جديدة للعلاقة الناظمة للتفاعل بين القوالب أثناء عملية التأويل.

إسناد النبر والتنغيم:

قدم ديك (1989) اقتراحات لصياغة القواعد الصرفية وقواعد الموقعة، كما تناول مسطرتي إسناد النبر والتنغيم بالتفصيل. غير أن ما اقترحه ديك ليقدم صياغة صورية للقواعد المسؤولة عن إسناد هاتين السمتين، وفي هذا الصدد اقترح المتوكل أن تصاغ قواعد كل من النبر والتنغيم طبقا للصورة العامة التي اقترحها ديك لصياغة القواعد الصرفية، وقد قام بهذا الاقتراح مستندا إلى التماثل في كون القواعد التطريزية تقوم أيضا على فكرة أن مخصصا ما (إحدى الوظائف التداولية بالنسبة إلى النبر والقوة الإنجازية بالنسبة إلى التنغيم) إذا اتخذ مجالا له مكونا من مكونات الجملة، أو الجملة كاملة أخذ المكون النبر والجملة التنغيم، على أساس صحة هذا الافتراض، ويصوغ قاعدتي إسناد النبر والتنغيم على النحو التالي:

قاعدة إسناد النبر

$$\begin{bmatrix} \text{محور (- معطى)} \\ \text{بؤرة} \end{bmatrix} \longrightarrow a' = [a]$$

قاعدة إسناد التنغيم

أ - خب/ أمر [ج] = ج

ب - سه [ج] = ج

تفيد القاعدة الأولى أن أي مكون يحمل وظيفة البؤرة أو إحدى الوظائف المحورية ما عدا المعطى المحور يسند إليه النبر. أما القاعدة الثانية فمفادها أن الجمل الخبرية والأمرية تأخذ تنغيما متنازلا، في حين أن الجمل الاستفهامية تأخذ تنغيما متصاعدا[82].

صيغة التعجب:

خالف المتوكل ديك في تحليله للجمل التعجبية، فليس التعجب نمطا جمليا يقابل الخبر والاستفهام والأمر، ولا هو قوة إنجازية يقابل السؤال والوعد والوعيد والإنذار وغير ذلك، بل التعجب - في نظر المتوكل - وجه من الوجوه القضوية يعبر به المتكلم عن موقفه من فحوى القضية، كأن يستحسن أويستقبح أويندهش، أما الجملة التعجبية فهي جملة خبرية[83].

فقد يتحقق التعجب في شكل عبارات دالة على التعجب، كما في الجملة (١):

١- عجبا، صافح خالد خصمه!

ويمكن أن يعبر عن التعجب بفعل مستعمل استعمالا إنجازيا، كما هوالشأن في الجملة (٢):

٢- أعجب أن صافح خالد خصمه !

لكن التعبير عن التعجب يكون غالبا بواسطة صيغ معلومة بالصيغ الممثل لها بالجمل الآتية:

٣- ما أجمل هندا !

٤- أعظم بخالد!

٥- إن هذا الشاي ممتاز!

إن استدلال المتوكل على خلافه مع ديك، قاده إلى إدراج التعجب فئة ثالثة من فئات السمات الوجهية الذاتية، على أساس أن التعجب وجه ذاتي وليس قوة إنجازية، كما درج على اعتباره في أدبيات النحوالوظيفي (ديك ١٩٨٩- ١٩٩٧). واعتمادا على اقتراح المتوكل تكون الجمل ٦ و٧ و٨ جملا خبرية من حيث القوة الإنجازية تعجبية من حيث الوجه:

٦- ما أجمل عيون هند !

٧- أعظم بذلك الرجل!

٨- كم ذا أريد وما أراد ![٨٤].

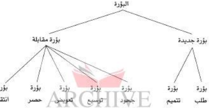
الوظائف التداولية:

يميز في أدبيات النحوالوظيفي (ديك ١٩٨٩) بين أربعة أصناف من المحاور: «محور جديد» و«محور معطى» و«محور فرعي» و«محور معاد». يوضح هذه الأصناف الأربعة من المحاور الرسم التالي[٨٥]:



وقد أشرنا آنفا إلى أن ديك (١٩٧٨) اقترح وظيفة بؤرة واحدة تسند إلى المكون الحامل للمعلومة «الجديدة»، أي المعلومة غير المدرجة في مخزون المخاطب. غير أن استدلالات المتوكل[٨٦] بينت أن وظيفة واحدة لا تكفي لرصد كل خصائص التراكيب البؤرية في اللغة العربية أوفي لغات أخرى، فالرصد الكافي لهذا الضرب من التراكيب يتعين التمييز بين بؤرتين

رئيستين اثنتين «بؤرة جديد» و«بؤرة مقابلة»، وهوالاقتراح الذي تبناه ديك (١٩٨٩) والذي ارتأى، بعد ذلك،أن يقسم وظيفة بؤرة المقابلة إلى وظائف فرعية،ثم أضاف المتوكل [٨٧] إلى ما اقترحه ديك وظائف فرعية أخرى خاصة ما سماه «بؤرة الجحود»، كما استدل على ضرورة التمييز داخل بؤرة الجديد نفسها بين وظيفتين فرعيتين «بؤرة الطلب» و«بؤرة التتميم»، وهو الاقتراح الذي تبناه ديك أيضا [٨٨]، لتصبح تقسيمات البؤرة على هذا الشكل [٨٩]:



تلكم أهم قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية كما عبرت عنها كتابات الدكتور احمد المتوكل، وهي قضايا تعكس أهمية المشروع اللساني المتوكلي، ليس فقط بالنسبة إلى اللغة العربية، بل بالنسبة إلى اللسانيات الوظيفية؛ فقد تبدى من خلال التحليل أن الباحث أسهم بشكل فعال في تطوير النحو الوظيفي اعتمادا على بعض قضايا اللغة العربية، وهو ما يعني أن إمكان دمج البحث اللساني العربي في البحث اللساني الغربي يبقى أمرا ممكنا إذا تهيأ للبحث قواعد الصياغة العلمية.

هوامش البحث

1 مصطفى غلفان، «اللسانيات العربية الحديثة - دراسة نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية»، جامعة الحسن الثاني - عين الشق، سلسلة رسائل وأطروحات رقم: ٤ ص٢٥٢.

2 تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٥٥، ص٣٧٢.

3 المرجع نفسه، ١٠.

4 أخذنا هذه التسمية عن الدكتور مصطفى غلفان، الذي يقصد بلسانيات التراث الكتابة اللسانية التي تتخذ التراث اللغوي العربي القديم في شموليته موضوعا لدراساته المتنوعة. أما المنهج الذي يصدر عنه أصحاب هذه الكتابة فهو ما يعرف عادة بمنهج القراءة أو إعادة القراءة. ومن غايات لسانيات التراث وأهدافها قراءة التصورات اللغوية العربية القديمة وتأويلها وفق ما وصل إليه البحث اللساني الحديث والتوفيق بين نتائج الفكر اللغوي القديم والنظريات اللسانية الحديثة، وبالتالي إخراجها في حلة جديدة تبين قيمتها التاريخية والحضارية. للمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع ينظر اللسانيات العربية الحديثة، ص٩٢ وكذلك الفصل السادس.

5 من الكتابات التي سارت على هذا النهج:

- نهاد الموسى: نظرية النحو العربية في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١ (١٤٠٠/١٩٨٠).

- عدنان بن ذريل: اللغة والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨١.

6 مصطفى غلفان: اللسانيات العربية الحديثة ٢٤٣-٢٧٧.

7 لم نعرض في هذه القائمة إلا لعناوين الكتب، ويمكن الرجوع إلى الكتابات المذكورة للإطلاع على أعمال أخرى للدكتور أحمد المتوكل باللغتين الفرنسية والإنجليزية، علاوة على مجموعة أخرى من المقالات، ونشير إلى أننا اكتفينا بذكر الكتاب وتاريخ نشره، ويمكن للقارئ أن يجد إحالة كاملة على الكتاب في لائحة المصادر والمراجع.

8 N.Chomsky. Barrieres. Cambridge. M I T Press 1986. p.40.

9 N. Chomsky. Aspects de la théorie syntaxique. Tr de l'anglais par Claude Milner. Paris. Ed Seuil. 1971. p.12. (1965).

10 D.Hymes. Vers la compétence de la communication. Tr de l'anglais par France - Mulger. Paris Hatier. 1974.

11 أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية - مدخل نظري، منشورات عكاظ ١٩٨٩: ٧٦.

12 S. Dik, The theory of functional grammar. North Holland; Amsterdam 1978: p.1-2.

13 عز الدين البوشيخي: قدرة المتكلم التواصلية، أطروحة لنيل الدكتوراه بحث مرقون بكلية الآداب بمكناس: ٦٦.

14 للاطلاع على المبادئ المنهجية التي تساعد على بلوغ النموذج الحاسوبي ينظر كتابات ديك والمتوكل والبوشيخي.

15 S.Dik. The Lexion In Computational Functional Grammar. Institute for Linguistics University of Amsterdam 1989 p.3.

16 N.Chomsky. Aspects de la théorie syntaxique - p.44.

17 المرجع نفسه، ص٤٤.

18 S.Dik. Functional grammar. North Holland; Amsterdam 1978. p7.
19 أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨٥، ص٩.
20 المرجع نفسه، ص١٤.
21 مصطفى غلفان: لسانيات الأداة ولسانيات التراث، جريدة أنوال الثقافي (المغرب)، العدد ٢٤، السنة ١٩٨٦.
22 ينظر تفصيل ذلك في أحمد المتوكل، قضايا معجمية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.
23 مصطفى غلفان: اللسانيات العربية الحديثة، ص١٩٩.
24 ينظر كتاب أسعد علي: تهذيب المقدمة للعلايلي، منشورات دار النعام، لبنان ١٣٨٨/١٩٦٨، ص ٢٠٧-٢٣٧.
25 مصطفى غلفان: اللسانيات العربية الحديثة، ص٢٦٩.
26 أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية، ص١٩٩.
27 أحمد المتوكل: دراسات في نحو اللغة العربية والوظيفي، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص٢٠٣.
28 ينظر تحليل المتوكل لهذه القضايا في كتاب: من البنية الحملية إلى البنية المكونية. الوظيفة المفعول في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨٧.
29 مصطفى غلفان: اللسانيات العربية الحديثة، ص٢٧٠.
30 أحمد المتوكل: استثمار المصطلح التراثي في اللسانيات الحديثة، اللسانيات الوظيفية نموذجا، مجلة المناظرة، ص٤٩.
31 أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص٣٢.
32 المرجع نفسه، ص٣٢و٢٤.
33 المرجع نفسه، ص٧٨.
34 المرجع نفسه، ص٩٢.
35 المرجع نفسه، ص١١٨.
36 تعتبر عبارة ما «إحالية» إذا كان المخاطب قادرا على التعرف على ما تحيل عليه العبارة، أي إذا كانت المعلومات التي تحملها العبارة كفيلة بجعل المخاطب يهتدي إلى المحال عليه المقصود، سواء أكان هذا المحال عليه فرضا معينا من مجموعة أم مجموعة برمتها، ويمثل المتوكل للحالة الأولى بـ: زيد، قام أبوه، وللحالة الثانية بـ: الإنسان قد تأكدت من ضعفه، ينظر أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص١١٩.
37 يقصد بذلك أنه بالقدر الذي يتقاسم فيه المتكلم والمخاطب «معرفة مشتركة»: فالعبارة نفسها تكون كافية إحاليا في وضع تخابري، وتكون غير كافية في وضع تخابري آخر، لمزيد من التفصيل: ينظر، المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص١١٩.
38 أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص١٣١.
39 لمعرفة الفرق بين المبتدأ والمحور ينظر: المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص١٣٢و١٣٣.
40 لمعرفة هذا التشابه، ينظر: أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص١٣٥.
41 المرجع نفسه، ص١٣٥.
42 المرجع نفسه، ص١٣٨.
43 المرجع نفسه، ص١٤٢.
44 المرجع نفسه، ص١٤٢.
45 المرجع نفسه، ص١٥٢.

46 المرجع نفسه، ص١٦٠.

47 المرجع نفسه، ص١٧٥-١٧٧.

48 يقول الجرجاني: «واعلم أن من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره على قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام وغير مفيد في بعض، وأن يعلل تارة بالعناية وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب حتى تطرد لهذا قوافيه ولذلك سجعه. ذاك من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى. فمتى ثبت في تقديم المفعول، مثلا، على الفعل في كثير من الكلام أنه قد اختص بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير، فقد وجب أن تكون تلك القضية في كل شيء وكل حال، ومن سبيل من يجعل التقديم وترك التقديم سواء أن يدعي أنه كذلك في عموم الأحوال، فأما أن يجعله بين بين فيزعم أنه للفائدة في بعضها، وللتصرف في اللفظ من غير معنى في بعض، فمما ينبغي أن يرغب عن القول به». (الجرجاني: دلائل الإعجاز، القاهرة، د.ت، ص٨٣. نقلا عن المتوكل: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، ص٧٢).

49 يفسر الجرجاني ما ذهب إليه بهذا الخصوص (العناية والاهتمام) بقوله: «قال صاحب الكتاب وهو يذكر الفاعل والمفعول «كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم بشأنه أعنى، وإن كان جميعا يهمانهم ويعنيانهم» ولم يذكر في ذلك مثالا، وقال النحويون: «إن معنى ذلك أنه قد يكون من أغراض الناس في فعل ما أن يقع بإنسان بعينه ولا يبالون من أوقعه. كمثل ما يعلم من حالهم في حال الخارجي يخرج فيعيث في الأرض ويفسد فيكثر منه الأذى. إنهم يريدون قتله ولا يبالون من كان القتل منه. فإذا قتل وأراد مريد الإخبار بذلك فإنه يقدم ذكر الخارجي فيقول: «قتل الخارجي زيد» ولا يقول: «قتل زيد الخارجي» لأنه يعلم من حالهم أن الذي هم متوقعون له ومتطلعون إليه متى يكون وقوع القتل بالخارجي...» (الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٨٠، نقلا عن أحمد المتوكل: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، ص٧٢).

50 أحمد المتوكل: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، ص٧٢.

51 المرجع نفسه، ص٧٣.

52 المرجع نفسه، ص٧٣.

53 المرجع نفسه، ص٧٣ و٧٤.

54 المرجع نفسه، ص٧٧.

55 يرى جرايس «أن كل حوار يقوم على مبدأ عام يخضع له كل من المتحاورين إسهامه في الحوار، وهو ما يسميه بـ«مبدأ التعاون» (Cooperative Principle). ويتفرع عن هذا المبدأ العام قواعد أربع (قاعدة الكم وقاعدة الكيف وقاعدة الورود وقاعدة الكيفية) تضبط التخاطب في المقامات العادية. ويقترح جرايس أن توصف ظاهرة الاستلزام التخاطبي انطلاقا من مبدأ التعاون والقواعد المتفرعة عنه باعتبار أن مصدر الاستلزام هو الخرق المقصود لإحدى القواعد الأربع مع احترام المبدأ العام، مبدأ التعاون» (ينظر كتابه: Grice. Logic and Conversation in P.Cole and J.Morgan 1975) (نقلا عن المتوكل: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، ص٩٥).

56 يصنف سورل «الأفعال اللغوية» صنفين: أفعالا لغوية «مباشرة»، وأفعالا لغوية «غير مباشرة»، ويقترح انطلاقا من هذا التصنيف نسقا من القواعد الاستدلالية لوصف قدرة المخاطب على استنتاج وإدراك الفعل غير المباشر المنجز في مقام معين أو في طبقة مقامية معينة J.Searle: Indirect Speech Acts in P.Cole and J.Morgan 1975 (نقلا عن المتوكل: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، ص٩٥).

57 يقترحان قواعد مصورنة أسمياها بـ «مسلمات الحوار» لضبط ظاهرة استلزام قضية ما مع قضية أخرى في طبقة من المقامات معينة. وتركز مسلمات الحوار هذه على «شروط صدق» المتكلم او المخاطب، كما يحددها سورل في تصوره لنظرية «الأفعال اللغوية». ومن الأمثلة التي أوردها للمسلمات الحوارية القاعدة الضابطة لاستلزام «الالتماس» حواريا والتي تقول: يمكن انجاز معنى الالتماس:

١- بإثبات أحد شروط صدق المتكلم.

٢- أو بالاستفهام عن أحد شروط صدق المخاطب.

ويعتبران، مثلا، أن استلزام الجملة: «هل تستطيع أن تناولني الملح؟» معنى الالتماس خاضع لهذه القاعدة، إذ إن الجملة عبارة عن استفهام حول أحد شروط صدق المخاطب، أي قدرته على تلبية رغبة المتكلم) Gordon and Lakoff: Concersation Postulates in P.Cole and J.Morgan 1975. p.76، نقلا عن المتوكل: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، ص٩٦.

58 أحمد المتوكل: دراسات في نحو اللغة الوظيفي، ص٩٦.

59 المرجع نفسه، ص١٠٠.

60 المرجع نفسه، ص١٠١.

61 المرجع نفسه، ص١٠١.

62 المرجع نفسه، ص١٠٢.

63 المرجع نفسه، ص١٠٢.

64 المرجع نفسه، ص١٠٣.

65 المرجع نفسه، ص١٠٢.

66 أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص٢١.

67 المرجع نفسه، ص٧٥.

68 المرجع نفسه، ص٤٢.

69 المرجع نفسه، ص٤٠ و ٤١.

70 المرجع نفسه، ص٤١.

71 يعرف المتوكل وظيفة «المنادى» كالآتي: «المنادي وظيفة تسند إلى المكون الدال إلى الكائن المنادى في مقام معين الوظائف». التداولية في اللغة العربية، ص١٦١.

72 المرجع نفسه، ص٤١.

73 أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص٢٨.

74 المرجع نفسه، ص١٤٧.

75 المرجع نفسه، ص١٤٧.

76 أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان، ٢٠٠١، ص٢٨.

77 ضمن هذه الاقتراحات نشير إلى اقتراح عز الدين البوشيخي إضافة قالب تخييلي.

78 أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النص: ٣٩.

79 المرجع نفسه، ص٢٢.

80 المرجع نفسه، ص٢٩.

81 ضمن هذه الاقتراحات نشير إلى اقتراح عز الدين البوشيخي إضافة قالب تخييلي.

82 للاطلاع على القضايا التي يعرض لها المتوكل يمكن الرجوع مثلا إلى كتابيه: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي: ص٤٣-٤٦، وقضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، ص٥٩.

83 أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي، ص١٧٩.

84 أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، ص٩١.

85 المرجع نفسه، ص١١٢.

86 من تلك الاستدلالات ما قدمه في كتابه: الوظائف التداولية في اللغة العربية واللسانيات الوظيفية وكتابه الوظيفة والبنية، مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية.

87 المرجع نفسه، ص١١٨.

88 المرجع نفسه.

89 المرجع نفسه.

مصادر البحث :

غلفان، مصطفى

- اللسانيات العربية الحديثة، دراسات نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية، جامعة الحسن الثاني
- عين الشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة رسائل واطروحات رقم ٤.
- لسانيات الأداة ولسانيات التراث، أنوال الثقافي، عدد ٢٤، ١٩٨٦.
- اللسانيات العربية في الثقافة العربية الحديثة (قيد الطبع).

المتوكل، أحمد

- الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- من البنية الحملية إلى البنية المكونية، الوظيفة المفعول في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
- استثمار المصطلح التراثي في اللسانيات الحديثة: الوظيفية نموذجا، مجلة المناظرة، العدد ٦، ديسمبر ١٩٨٧.
- قضايا معجمية: المحمولات الفعلية المشتقة في اللغة العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٨.
- اللسانيات الوظيفية: مدخل نظري، منشورات عكاظ، الرباط ١٩٨٩.
- الوظيفة والبنية: مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، منشورات عكاظ، الرباط ١٩٩٣.
- آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، كلية الآداب - الرباط، ١٩٩٣ب.
- قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: البنية التحتية أو التمثيل الدلالي - التداولي، دار الأمان، الرباط، ١٩٩٥.
- قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية المكونات أو التمثيل الصرفي، التركيبي، دار الأمان، الرباط ١٩٩٦.
- قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان، الرباط، ٢٠٠١.
- الوظيفية بين الكلية والنمطية، دار الأمان، الرباط ٢٠٠٢.

Chomsky, N

- Structures syntaxiques. Seuil, Paris, 1957.
- Aspects de la théorie syntaxique. Seuil, Paris, 1971.
- Règles et représentations. éd Propositions, 1981.
- Barriers. MIT Press, Cambridge, Massachussetts.
- The Minimals Program. MIT press.

Dik, S

- Functional Grammar. North - Holland, Amsterdam, 1978.
- The Theory of functional grammar. Part 1. The structure of the claise, Dordrecht. Foris 1989.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

الكوجيتو الديكارتي

أ. محمد قنديل(*)

دراسة استشكالية تداولية

إن الاستشكال الذي يقترن بالخطاب الفلسفي هو آلية حجاجية ملازمة لهذا الخطاب. وقد يتخذ الاستفهام صورة الشك كما هو الشأن في فلسفة ديكارت. لكن لما رأينا تسليم ديكارت بمفاهيم الشك والوضوح والبداهة واليقين بوصفها مفاهيم أولية لها خاصيتها البيانية التي تعلو على كل شك واعتراض، فقد عنت لنا جملة من الأسئلة حول استفهامية الشك الديكارتي وحدسية الكوجيتو:

أيصح، مع هذا التسليم، القول إن فلسفة ديكارت فلسفة استفهامية؟ هل الشك الديكارتي استفهامي أم تقريري؟ هل ظفر ديكارت بالكوجيتو حدسا فيما يشبه الخلق من عدم، أم استدلالا استثمر فيه كل شروط استعمال الخطاب والفكر الطبيعيين؟

١ - استشكال الشك الديكارتي

ترتبط فلسفة ديكارت بأمرين أساسيين: الأول هو الشك الذي يدعى في الغالب الأعم بالشك المنهجي، والثاني هو الكوجيتو الذي يعد الحقيقة الأولى في هذه الفلسفة.

١-١ - فحص الصفة المنهجية للشك الديكارتي

كل الديكارتيين يتحدثون عن «الشك المنهجي» باستثناء ديكارت، فلا توجد في متنه الفلسفي - كما نشره آدم وتانري - هذه العبارة. إنها توجد فقط لدى الشراح والمعلقين[1]، وحتى إن سلمنا بدعوى أن الشك المنهجي يوجد معنى لا لفظا في المتن الديكارتي، فإن هذا التسليم يستلزم جملة من الأمور:

(*) مكناس - المغرب.

أولها الشك في المنهج: لا بد من فهم الشك المنهجي على أنه تنظيم صارم للأشياء المؤهلة لأن تكون محل شك. لكن لا شيء في فلسفة ديكارت يدل على وجود تنظيم صارم للشك. ماذا تكون الصرامة المنهجية إن لم تكن تشككا في كل شيء بما في ذلك المنهج؟ لكن ديكارت لا يقدم دليلا يشفع له بأن يتشكك في كل شيء عدا المنهج. وهذا معناه أن من صفات المنهج لدى ديكارت التسيب والتحكم لا الصرامة والتعليل. وعليه فإن شك ديكارت لم يكن منهجيا لأنه يستثني المنهج من الشك.

الثاني هو عدم تفرد ديكارت بالشك: إن الشك الذي لا يطال المنهج هو شك نعثر عليه لدى كل الفلاسفة، لأنه ما من أحد منهم، بمن في ذلك الريبانيون، إلا ويضع نظاما من الأفكار يقتدر به على الحكم إن إثباتا أو نفيا.

الثالث هو أن الشك اعتقاد لا نظر: إن النظر مضاد لسائر الاعتقادات، أي أن الناظر حال نظره لا يجوز كونه شاكا: لأن النظر يضاد الشك. وعلى فرض وجود الشك المنهجي معنى، فإنه لا يقبل الرد إلى ما هو نفسي، وذلك لأربعة اعتبارات:

أ - يخلع ديكارت على منهجه قيمة معرفية.

ب - إن المنهج له قيمة استكشافية وإنتاجية بدليل أن تطبيق قواعد المنهج هو الذي أوصل إلى اليقين.

ج - إن الشك هو الثمرة الأولى للمنهج من حيث إن هذا الشك هو تطبيق للقاعدة الأولى منه.

د - إذا كان الشك المنهجي شكا بالمعنى النفسي، فإن كل المجهود الديكارتي لا يرقى أن يكون علما خالصا وصارما كما أراد.

من بين الأدلة المقدمة على صحة النظر إلى الشك الديكارتي بوصفه شكا منهجيا هو أن هذا الشك ثمرة للمنهج، وتطبيق للقاعدة الأولى منه. وبهذا الاعتبار فإنه يلزم أن يشمل هذا الشك كل شيء إلا المنهج، أي أن الشك يتعلق بالمضامين لا بالآليات. وهذا مخالف لما استجد من أبحاث في نظرية العلم، ذلك لأنه إذا لم يتم الشك في المنهج فإنه لم يتم الشك في أي شيء، لأن المنهج يقوم مقام البنية الاستدلالية التي اهتدى بها ديكارت إلى توليد الأفكار بعضها من بعض، والانتقال من المقدمات الموضوعة إلى النتائج اللازمة عنها. نظرا لهذه الأهمية كان النقد الذي يوجه إلى المنهج هو أهم أنواع النقد في نظرية المعرفة، بمقتضى أن النظر إلى الوسيلة أكثر أهمية من النظر إلى المضمون. ولا يخفى أن من يمنع من أن يتعدى فعل الشك حدود المنهج، يقصد فقط أن يوسع من أسباب دخول الشك على الموضوعات، سواء كانت موجودات أو ماهيات. وبالمخالفة إنه يقصد أن يحد من أسباب دخول الشك على الآليات، فيكون المتفلسف الذي يمنع دخول الشك على المنهج كمن يسلم بصحة الآلة التي

توسل بها للنظر الفلسفي. وهذا مردود لأن المنهج الفلسفي ليس منهجا بدهيا، إذ هو مقطوع عن النسبة إلى الممارسة الصناعية الصورية.

الظاهر أن ديكارت في ممانعته لتطبيق الشك على المنهج، يكون قد أخل بمبدأ الاتساق في مكونه المنهجي، إذ لا يكون الخطاب الفلسفي، بما هو خطاب منهجي، متسقا حتى يتمكن من الوفاء بما شرطه في منهجه. ومعلوم أن القاعدة الأولى في منهج ديكارت تقرر أنه يجب ألا «أقبل أبدا شيئا ما على أنه حق ما لم يتبين لي بداهة أنه كذلك؛ بمعنى أن أتجنب بعناية التسرع والسبق في الحكم، وألا أدخل في أحكامي إلا ما يمثل أمام عقلي في وضوح وتميز بحيث لا يكون لدي فرصة لوضعه محل شك»[٢]. تقضي هذه القاعدة بعدم قبول أي شيء على أنه حق ما لم يعرف بداهة أنه كذلك. ولا غرو أن المنهج من جملة الأشياء التي كان لزاما أن يشملها الشك، لكن ديكارت لم يفعل ذلك لأنه كان يروم التأسيس كيفما اتفق له ذلك.

١-٢- التخبط في تأسيس المنهج

إن بداهة المنهج لا تلزم عن تطبيق قواعده، بل هي محصول التكوين الشخصي لديكارت، إذ لما كان قد اشتغل قليلا بالمنطق والتحليل الهندسي والجبر، وخبر مزايا هذه العلوم وعيوبها، فإنه فكر في بناء منهج جديد يكون مع احتوائه على مزايا تلك العلوم خاليا من عيوبها [٣]. وهكذا يلاحظ أن ديكارت يجمع في «مقال عن المنهج» بين موقفين متعارضين، من جهة يشترط أن تكون مقبولية أي شيء مسبوقة بعملية الشك، ومن جهة أخرى يقبل بصحة المنهج استنادا على تجربته الشخصية فقط، وبصنيعه هذا في إثبات صحة المنهج يكون ديكارت قد أخل بما شرطه في قواعده. إن هذا التخبط بين التأسيس المدلل والتأسيس المسلم به، يتجلى أكثر في علاقة الميتافيزيقا بالمنهج.

من المعلوم أن ديكارت يوحد بين الميتافيزيقا والمنهج في مستوى معين، كما يفرق بينهما في مستوى آخر، وبسبب ذلك لم تسلم علاقة المنهج بالميتافيزيقا من آفة الدور، إذ إن المنهج يحتاج إلى ميتافيزيقا تبرره، كما أن الاشتغال بالميتافيزيقا تابع للمنهج. وقد كان ديكارت واعيا بهذا الإشكال، فمن بين المهام التي تولى كتاب «التأملات» إنجازها هو البحث عن حلول مسبقة لهذا الإحراج: المنهج يؤسس الميتافيزيقا التي هي نفسها تضمن صحة المنهج. إن الدلالة المستفادة من هذا الإحراج هي أن الشك ليس منهجيا بأي جهة من الجهات. كيف يعقل أن يكون المنهج غير المؤسس أساسا للميتافيزيقا؟ وكيف يسوغ أن يكون الشك غير المؤسس منهجا للشك في الحقائق الرياضية الراسخة؟

إن هذين السؤالين يفرضان أن نتاول الشك الديكارتي تأولا آخر غير الذي درج عليه أغلب من اشتغل على هذا الموضوع. إن ديكارت لا يتكلم عن الشك المنهجي ولا يستطيع أن يف ذلك، بدليل أنه لم يتوصل إلى استنتاج القاعدة الأولى إلا عند بداية التأمل الثالث، حم

يقول: «يبدو أنه يمكن أن أضع قاعدة عامة، وهي أن كل الأشياء التي ندركها بوضوح تام وتميز هي كلها أشياء حقيقية»[٤]. وهذا معناه أن الشك لا يمكن أن يدلل عليه انطلاقا من التأمل الأول، لأن هذا الشك لا يلزم عن قاعدة تم استنتاجها بل عن قاعدة تم تبريرها في التأمل الثالث [٥]. أضف إلى هذا أن من يتناول الشك الديكارتي كشك منهجي إنما يقلب التسلسل الاستدلالي للتوجه التأسيسي لدى ديكارت. وبيان ذلك أنه لا يؤسس المنهج إلا في نهاية التأملات الميتافيزيقية، وأن من ينظر إلى المنهج خلاف هذا النظر لا بد أن يجعل المنهج أمرا خارجا بكيفية كلية عن الميتافيزيقا، رغم أن فلسفة ديكارت كانت تروم الجمع بين المنهج والميتافيزيقا، وهذا ما يفسر تحوط ديكارت من الشك في المنهج كما في العقل.

لم يشك ديكارت البتة في العقل الذي يعد المنهج تجليا له، ذلك أنه إذا كان المنهج في خدمة العقل المنشغل ببناء ميتافيزيقا جديدة، فإنه من غير المعقول تأسيس الميتافيزيقا على منهج يوضع محل تشكك. وهذا دليل آخر على أن ديكارت استبعد عن تبصر عبارة الشك المنهجي، ولو كان الشك الديكارتي منهجيا، فإن المجهود الضخم لديكارت في بناء المنهج بوصفه شرطا لإمكان الميتافيزيقا، بما هي مذهب للعلم بإطلاق سيضيع سدى. والحال أن مشروع ديكارت كان مشروعا عقليا لم يشترط فيه تأسيسا قبليا للمنهج، بل فقط تأسيسا لمنهج جديد وضع وضعا لمعالجة غير مسبوقة لموضوع الميتافيزيقا.

وهكذا عندما يعالج ديكارت موضوع الشك في الحواس، فإنه يبرر هذا الموقف من الحواس اعتمادا على معطيات متداولة، أي باعتبار «أن الشك يهيئ لنا طريقا سهلا للغاية لتعويد عقلنا على الانفكاك عن الحواس»[٦]. إن مدلول هذه الحجة المتداولة هو أن ديكارت لا يشك في العقل وبالتالي في المنهج، لأن الحواس وحدها هي المتهمة بخداع الإنسان وضلاله.

١-٣ - المغالاة في الشك عند ديكارت

إذا لم يكن الشك الديكارتي منهجيا فماذا تكون طبيعة هذا الشك؟ إن هذا السؤال يمكن الجواب عنه انطلاقا من نص تضمنه التأمل الأول من كتاب التأملات. يقول ديكارت: «قد كان لدى عقلي منذ زمن طويل رأي فحواه أن هنالك إلها قادرا على كل شيء، هو الذي خلقني وجعلني على هذا النحو الذي أوجد عليه، لكن ما الذين يضمن لي بأنه قضى قضاء ألا يكون هناك أرض، ولا سماء، ولا جسم ممتد، ولا شك، ولا مقدار، ولا حيز. وقضى مع ذلك أن أحس بهذه الأشياء جميعا، وأنه لا يبدو البتة أن يوجد كل هذا على نحو آخر، ثم لما كنت أحكم أحيانا على الآخرين بالخطأ في الأمور التي يظنون أنهم على معرفة بينة بها، فإن ما يدريني أن يكون قضى بأن أخطئ كلما جمعت اثنين وثلاثة أو أحصيت مربعا ما أو أوقعت حكما على شيء أسهل من هذا، إن كان ثمة شيء أسهل»[٧]. تجدر الإشارة إلى ثلاثة أمور في هذا النص:

أ- توسيع الشك العقلي ليشمل كل العالم الخارجي.

ب- توسيع الشك ليشمل أيضا أحكام الآخر، أي ما ليس أنا.

ج- توسيع الشك إلى مداه الأقصى ليشمل في نهاية المطاف قيمة الأحكام التي تصدر عن الأنا.

يقرر ديكارت أنه حتى في الأمور السهلة جدا يكون عاجزا عن التحقق من وضوح وتميز أحكامه الخاصة. وهذا يعني من بين ما يعنيه أن المنهج بالمعنى الخاص لا يمكن أن يكون مستثنى من هذا الشك، ما دمنا نسلم بصحة الفكرة القائلة بأن حكمي يمكن أن يكون خاطئا بصدد الأمور الأكثر سهولة. أضف إلى هذا، إذا كان الحكم محل شك، فإن ما يصدق على الحكم يصدق كذلك على ملكة الحكم المعرفي، بدليل أن من يشك في القدرة على معرفة حاصل جمع اثنين وثلاثة إنما يشك في ملكات العقل. يتبين أيضا أن من مقتضيات هذا النص أنه توجد صورتان للشك:

الصورة الأولى هي أن المنهج بالمعنى الخالص، أي بما هو جملة من القواعد التي يتوسل بها لتحصيل المعرفة الحقة، لا يمكن أن يكون بمنأى عن الشك.

الصورة الثانية هي أنه إذا كان الشك يشمل الحكم المعرفي، فإن هذا الشك يشمل أيضا العقل. وبالجمع بين الصورتين يتبين أن شك ديكارت لم يكن شكا منهجيا كما لم يكن شكا ميتافيزيقيا، بل كان على وجه التحديد شكا متطرفا. هو شك متطرف لأن النص المشار إليه أعلاه يميز بين أمرين: الأول هو القدرة على إصدار الحكم، والثاني هو امتناع البرهان على معرفة صحة الحكم بالنسبة إلى الذات. إن الحكم على أن حاصل جمع اثنين وثلاثة يساوي خمسة هو أمر، لكن الشك في قدرة العقل على التحقق من صحة هذه العملية هو أمر آخر. نستنتج من هذا التمييز بين القدرة على إصدار الحكم والشك في قدرة العقل على التحقق من صحة الحكم، أن ديكارت يتشكك في قدرة العقل على إصدار الحكم الحق، وهو ما يبين الصفة المغالية لهذا الشك، بدليل أن الذات العارفة صارت جزءا لا يتجزأ من الموضوعات التي هي محل الشك. وهكذا إذا كانت معرفة كل واحد بذاته معرفة غاية في الصعوبة، بحيث يجوز أن تكون هذه المعرفة مقترنة بالشك، فإن السؤال الفلسفي لديكارت ليس هو ما إذا كان هذا الشيء حقيقيا بل هل «أنا مجنون؟»[8]. إن من يتشكك في حاصل جمع اثنين وثلاثة لا بد من باب أولى أن يتشكك في جوهر ذاته، أي الشك عما أكون أنا. هل أنا هو هذا الهيكل أو أني جسم من الأجسام الموجودة داخل هذا الهيكل، أو أني مجرد جوهر متميز عن هذا البدن؟ إن هذه الأسئلة تبين أن الشك الديكارتي لم يكن شكا منهجيا بل شك متطرف؟

٢ - الشك الديكارتي بين التقرير والاستفهام

بعد أن وقفنا على دعوى منهجية الشك الديكارتي، ننتقل الآن لفحص الصفة الاستفهامية لهذا الشك. يعرف الشك بأنه أحد جهتي الاستفهام، فهذا يكون لما يجهل المستفهم أو يشك فيه[9]، بحيث إن كل شك استفهام وليس كل استفهام شكا. وإذا عرفنا أن الشك هو استواء طرفي الصدق والكذب مع التردد بينهما على جهة التسوية[10] بسبب عدم ظهور ما يمكن أن يبني عليه العاقل الأمور المعتبرة[11]، عرفنا أيضا أن المعضلة الأساسية هي كيف يمكن تحديد ما يبرر ترجيح أحد الطرفين المتساويين؟ ولما كان لا رجحان إلا بمرجح، فإن مطلب ديكارت هو إظهار هذا المرجح بوصفه مبدأ اليقين، مثلما أن الشك هو مبدأ الريب. لقد واجه ديكارت صعوبتين في استثمار شكه استثمارا استشكاليا. الصعوبة الأولى تكمن في تسليمه بجملة من المفاهيم كالشك والوضوح والتميز بوصفها مفاهيم أولية. الصعوبة الثانية تتعلق بعجزه عن تحويل الأسئلة اللازمة عن الشك من أسئلة تقريرية إلى أسئلة استفهامية.

فيما يخص الصعوبة الأولى إن ما هو أول في المعنى الذي يفهمه ديكارت هو الأول في العقل والبين بذاته؟ وما كان بينا بذاته لا يستفهم بصدده استفهام المتشكك، لأن من سمات المبدأ في فلسفة ديكارت أن يكون متصفا بالوضوح والبداهة بحيث لا يمكن للعقل أن يشك في صدقه. لقد كان ديكارت يقبل المفاهيم المشار إليها أعلاه، بما في ذلك مفهوما البداهة والشك، على أنها غير قابلة لأي استشكال، حيث يمكن القول إن الشك بدهي مثلما أن البداهة بدهية. إن البداهة تختلف عن الشك دلاليا، لأن الأولى إثبات من أول الأمر ومن غير دليل، أما الشك فهو التردد بين الإثبات والنفي، إلا أن هذا الاختلاف الدلالي يخفي التقاءهما في استبعاد الإشكال الفلسفي. يرد ما يبرر اخفاق ديكارت في استثمار منهجية الشك استثمارا استشكاليا إلى حيادية مفهوم البداهة في علاقته بمفهوم الاستفهام[12] وبيان ذلك هو أن البداهة مفهوم غير استشكالي، أو قل إن البداهة تقال بالتضاد مع الاستشكال، حيث معنى عدم الاستشكال هو غياب ما هو إشكالي[13]، وإذا تبين أن البداهة تستلزم ما يعرف بداهة، صح أن البداهة تحدد الحاجة إلى المبدأ ضمن رؤية تضع هذه الحاجة خارج كل استفهام. ولا يخلو أن يكون الشك قد اضطلع بتحقيق هذه الحاجة، إذ كان في الممارسة الفلسفية لديكارت تقرير لا طلب للجواب أو المرجح، ذلك أن ديكارت لا يميز بين الشك والعلم بالشك، أو أنه تعمد الخلط بينهما لإنجاز هذه الحاجة إلى المبدأ، لأن القائل «أنا أشك» لا يكون شاكا، وإنما يكون معتقدا اعتقادا جازما، فإن كان القول مطابقا للاعتقاد فهو علم نظري، وإن لم يكن مطابقا فلا شك أيضا بل هو جهل مركب[14]. وإذا صح هذا، وصح معه أن عبارة «أنا أشك» معناها «أنا أفكر بأني أشك»، صح أيضا أن القول «أنا أشك» هو علم نظري لا تردد بين الإثبات والنفي.

أما فيما يخص الصعوبة الثانية، فيمكننا أن نقف على طبيعة أسئلة ديكارت التي لم تكن سوى أسئلة تقريرية فسؤال مثلا: ألست أنا ذلك الشخص عينه الذي يشك الآن في كل شيء على وجه التقريب؟ هو سؤال تقرير لا سؤال الطالب للجواب، فليس كل سؤال يعبر عن الاستفهام، بل قد يعبر عن معنى الخبر، مثل سؤال التقرير وسؤال التنبيه وسؤال التوبيخ[٥٥]. وبلغة لسانية فإن أسئلة ديكارت هي أسئلة على مستوى التركيب لا على مستوى الدلالة والتداول. إن الناظر في أسئلة ديكارت بحرف «هل»، الذي في ظاهره لا يستعمل إلا في موقع الشك، يكتشف أنها أسئلة استخبارية وليست استفهامية. وعلى الإجمال فإن ما رتبه ديكارت من استنتاجات على الشك، لا يعد جوابا عن استفهام، لأن بداهة هذه الاستنتاجات وأهمها الكوجيتو، لازمة عن الإقرار بالشكل والجزم به. ولهذا إذا جاز أن نقبل بداهة الكوجيتو بوصفه لازما، فإنه من باب أولى يجب أن نقبل يقينية وبداهة «الدوبيتو» (أنا أشك) بوصفه ملزوما. لا نزعم هنا أن العلاقة بين الشك والتفكير هي علاقة تلازمية من الناحية الدلالية، فهذا باطل منطقيا باعتبار التزايل القائم بين اللفظين. إن العلاقة التي تربطهما دلاليا هي علاقة الاستلزام الثبوتي بمقتضى أن كل شك تفكير، أما الاستلزام الثبوتي المعكوس فغير صحيح، لأنه قد يكون التفكير إثباتا أو نفيا أو تصورا. إن المقصود من إثبات التلازم بين الدوبيتو والكوجيتو يخص خاصة أساسية وجوهرية في فلسفة ديكارت: خاصة اليقين.

٢-١ - التلازم بين الدوبيتو والكوجيتو

حين تعقبنا الكوجيتو في كتاب «التأملات»، تبين لنا أنه يتصف بجملة من الخصائص نذكر منها ما يلي: اليقين والأسية والانعكاسية. الملحوظ أن هذه الخصائص تنطبق أيضا على الدوبيتو انطباقا أوليا. فإذا كان من الممتنع الاستفهام عن النتيجة (الكوجيتو)، فإنه بالمثل لا يمكن الاستفهام عن المقدمة (الدوبيتو)، لأنه لو أخضع ديكارت الشك للشك لما انتهى إلى الكوجيتو. إن الشك إذن قد وضع وضعا، ولم يكن ديكارت بدعا من بين الفلاسفة، فأكثر إشكالاتهم، سواء كانت عن طريق الشك أو غيره، هي إشكالات لا أصل لها إلا ما يفرضه الخطاب والتخاطب. ولعل الفرق الوحيد في موضوع اليقين، هو أن الكوجيتو قد أغلق دائرة التحليل استدلالا، أما الدوبيتو فقد أغلقها من قبل تسليما ووضعا. وعلى هذا، فإن أساس الفلسفة الديكارتية ليس هو الكوجيتو، كما يذهب إلى ذلك أكثر من تولى التفلسف على الكوجيتو، بل إن الدوبيتو على وجه الدقة والضبط هو الأساس، أو قل أساسها هو مسلمة عدم قابلية الشك للشك. فمن هذه المسلمة تصدر كل الحقائق الفلسفية تباعا. وتمتاز هذه المسلمة عن الكوجيتو بثلاث خصائص:

الخصيصة الأولى: الاستغناء عن الحقائق الأخرى، في المقابل إن الكوجيتو يفتقر إلى غيره إن بداية أو نهاية.

الخصيصة الثانية: إن هذه المسلمة بينة بذاتها، أي تتصف بالبداهة، وإن من ينكر بداهة هذه المسلمة لا بد أن يقر بنقيضها، ليسقط في التسلسل إلى مالا نهاية، وبالتالي لا مخرج إذا تم الشك من أجل ذات الشك، فضلا عن أن التسليم بنقيض المسلمة هو تسليم، أي عدم الشك، فيكون قد تحقق المطلوب في إثبات أن الشك لا يقبل الشك، أو على الأقل يتضح تداوليا أن الشك من أجل الشك لا يجلب منفعة ولا يدفع مضرة.

الخصيصة الثالثة: إن هذه المسلمة هي الحقيقة التي تفرعت عنها حقيقة الكوجيتو.

وإذا جمعنا هذه الخصائص الثلاث كلها صح أن الشك أصل الأصول في فلسفة ديكارت، وسنذهب إلى القول إن الدوبيتو تجتمع فيه صفتان لا تجتمعان في الكوجيتو، هما الأصلية والأسية. في الظاهر أن مراد ديكارت من ممارسة الشك هو الاستفهام عن ثبوت ما يوجد في الخارج وصحة ما تحقق في الداخل، إلا أن قول ديكارت «أنا أشك» واستنتاجه من «أنا أشك بأني أشك» قولا آخر هو «أنا أفكر» يبين أن شكه ليس له من الاستفهام شيء. وليس لديكارت من مسلك ينجو به من هذه النزعة التقريرية، على الرغم من قوله «أنا أشك»، ذلك أنه كان يجب أن تكون «اللغة الخاصة بالشك مختلفة عن لغة الذي يقوم بالشك»[16]، أو قل يجب أن تكون اللغة الواصفة لغة غير التباسية. ومن نتائج هذه المفارقة ذات الأصول اللغوية أن الشك لا يوضع في بداية نسق فلسفة ديكارت إلا من أجل استبعاده بمجرد وضعه.

ومن منظور هذا التأويل يكون «الدوبيتو» هو الأس الذي تفرع منه الكوجيتو. ولهذا إذا كان مؤرخو الفلسفة يجمعون إجماعا أن الكوجيتو هو الأصل الأول في فلسفة ديكارت، فإنا نجعل من الدوبيتو أسا. ولا يخفى أن مرتبة الأس أعلى من مرتبة الأصل، إذ إن الأس لا يكون إلا أصلا وليس كل أصل أسا.[17] وإذن، فالكوجيتو فرع من غيره، وإن سميناه بتجوز أصلا. وفي المقابل فإن الدوبيتو في التنسيق الفلسفي الديكارتي ليس فرعا من الكوجيتو. وعلى هذا كان أعلى مرتبة منه باعتبارين، وهما أن الدوبيتو أس وأصل معا، ذلك أنه الأصل حقيقة لا تجوزا، بمقتضى أن الأصل ما بدئ منه، ومعلوم أن ديكارت بدأ من الدوبيتو، وليس لقائل أن يقول بأن حدسية الدوبيتو تنبني على قاعدة عامة، وهي «من أجل أن تشك يجب أن تفكر»، الأمر الذي يدل على أولية التفكير على الشك. في الواقع إن هذه القاعدة تدل على ثلاثة أمور:

أولا: إن رتبة التفكير عند ديكارت أعلى من رتبة الشك.

ثانيا: التفكير شرط للشك

ويعرف الشرط بأنه ما يتوقف عليه وجود الشيء. فإذا نظرنا إلى شرطية التفكير ثبت لدينا أنه لا شك إلا وهو تفكير، بحيث يمكن أن نستنتج من هذه القاعدة العامة عددا من الصيغ نكتفي بذكر ما يأتي منها:

- كل شك يتوقف على التفكير.
- لا شك إلا مع التفكير.
- التفكير شرط في الشك.
- لا بد في الشك من التفكير.

ثالثا: الصفة الاقتضائية للتفكير

يعرف الاقتضاء بأنه قول يلزم عن القول ونقيضه [١٨]. ومعلوم أن قائل «أنا أشك» يكون مفكرا، كما أن قائل «أنا لا أشك» يكون مفكرا أيضا، ذلك أن عدم الشك كوجوده، لا يصح إسناده لأي شيء حتى يستوفي شرط مناسبة الوصف، وأول شروط وجود هذه المناسبة أن يكون الذي أسند إليه الشك أو عدمه مفكرا. فلا معنى أن نستدهما إلى الدابة والجماد. وعلى هذا كان التفكير شرطا في الشك وفي عدمه، أي شرطا في الإدراك والتصور والإثبات والنفي والإرادة.

محصول تحليلنا لهذه القاعدة أنها تثبت تبعية الشك للتفكير لا تبعية حدسية الدوبيتو لحدسية الكوجيتو بدليل أن هذه القاعدة التداولية العامة تبرر حدسية الدوبيتو وليس حدسية الكوجيتو، التي يمكن استنتاجها من قاعدة عامة أخرى وهي «من أجل أن تفكر يجب أن تكون موجودا». إذن شتان بين تبعية الشك للفكر وتبعية القيمة المعرفية للكوجيتو للقيمة المعرفية للدوبيتو: ففي المستوى الأول الشك تابع للفكر باعتبار أن الشك جهة من جهات التفكير. أما في المستوى الثاني فإن يقين الكوجيتو مشتق من يقين الدوبيتو أو على أقل تقدير أنه أسبق منه في نظام الوجود.

٢-٢- الدوبيتو والقابلية للانعكاس

من الطرق التي انتهجها ديكارت في التعبير عن تعدد العقل هو طريق إخراج المعنى إلى مثله، وهكذا نقرأ في عدد من نصوصه عبارات مثل «أشك بأني أشك» أو «أفكر بأني أفكر»، في إشارة إلى المزيد من إعمال الشك حتى يحيط بالشك عينه، أو في إشارة إلى المزيد من إعمال الفكر حتى يصير الفكر موضوعا لنفسه. إن هذه المعرفة التماثلية التي لا تفصل الفكر عن تقريره تنطبق أيضا على الشك، إذ يمكن أن يتعدد الشك على أنحاء مختلفة نذكر منها:

- شك الشك الذي يشير إلى إعمال الشك إعمال وحدة.
- الشك بالشك الذي يشير إلى إعمال الشك حيث المباينة بين الشاك والوسيلة.
- الشك في الشك الذي يشير إلى إعمال الشك حيث المباينة من قبيل تباين الذات عن الموضوع.
- الشك للشك الذي يشير إلى إعمال الشك لذاته.

الملاحظ هو أن الشك تبعا للصيغ الثلاث يتقلب تسلسليا بين مرتبة الوسيلة والموضوع والغاية، مع افتراض وجود مرتبة ضمنية للشك هي مرتبة الذات. ونقف في هذا المقام على صيغة «الشك في الشك» التي تشير إلى انعكاس الشك على ذاته على نحو يحدث المغايرة في الوحدة. وهذه الصيغة هي الأقدر على إفادة هذا المعنى الجزمي للدوبيتو الديكارتي، أي أن

عبارة «أشك في أني أشك» هي جملة تقريرية لها معنى جزمي، فمن يتلفظ هذه العبارة لا يكتفي بالشك، بل ينتقل إلى تقريره قصد تحصيل اليقين عن شيء ما، أي تحصيل اليقين على أنه يفكر. لهذا السبب نرى أن حدسية الكوجيتو مأصولة في المطابقة بين الشك والتعبير عن الشك من جهة، كما هي مأصولة في قابلية الشك للانعكاس على ذاته بما هي قابلية مواجدة لكل جهات التفكير من جهة أخرى. أضف إلى هذا أنه بفضل هذه القابلية للانعكاس صارت أفعال الوعي أفعالا حادسية [19]. إن هذه التلازمية بين يقين الدوبيتو ويقين الكوجيتو واضحة، ذلك أن الدوبيتو يصير يقينيا بمجرد التعبير عنه، وبالمثل فإن الكوجيتو يكون صادقا كلما تلفظته أو تصورته في العقل [20]. وباعتبار أن التعبير تفكير بناء على ما استجد في علوم اللغة وفلسفتها، فإن الشك لا يلغي ذاته بذاته، حتى لو كان شكا مطلقا. إن الذي يلغيه هو التعبير عنه، أي التفكير فيه. وعلى هذا فالمراد بقولنا إن ديكارت لا يشك في الشك هو أن مالا يخضع للشك هو التعبير عن الشك، أو قل إن ما لا يخضع للشك هو التفكير في الشك، الأمر الذي يبين أن حدسية الكوجيتو مسبوقة بيقين آخر وحقيقة عليا هي حقيقة الدوبيتو. هل ننفي من خلال هذا أن يكون الكوجيتو قضية حدسية؟

٢-٣ - الكوجيتو بين المنهج والميتافيزيقا

يستبعد ديكارت أن يكون الكوجيتو نتيجة للمنهجية التدليلية البرهانية. وإذا علمنا أن اليقين المنسوب إلى مقدمات البرهان يقين تحكمي وليس يقينا معللا [21]، تبين لنا العلة في اعتراض ديكارت على أن يكون الكوجيتو استدلالا، إذ ليس له من الاستدلال شيء، وليس له من التحكمية شيء، بل هو قضية حدسية، لكن إذا كان قضية حدسية، فبم نبرر حاجة ديكارت إلى الله، بعد أن أدرك الحقيقة الأولى، إن لم يكن هذا دليلا على عدم سكون عقله إلى هذه الحقيقة؟

يعلن ديكارت بأنه لا يقدر على أن يستمد الكوجيتو من نفسه بحيث لا يبقى إلا أن تكون هذه الفكرة قد ألقيت إليه من طبيعة هي في الحقيقة أكثر منه كمالا، وإذا أردت الإفصاح بكلمة واحدة عن تلك الطبيعة فإن المراد بها الله [22]. حاصل هذا القول أن الله دليل على صحة الكوجيتو، كما أن الكوجيتو هو دليل إلى الله وعليه. وبيِّن من هذا أن ديكارت كان يعتقد اعتقادا بأن الكوجيتو حقيقة تحتاج إلى تأسيس، وكونها حقيقة مع حاجتها للتأسيس هو ما جعل من الكوجيتو نقيضة تمثل انتهاكا للمبدأ الأصلي للتنسيق الفلسفي [23]: الحقيقة الأولية هي أساس كل شيء.

إن ما نرومه بالإشارة إلى هذه النقيضة هو البحث عن الطريق الذي أفضى به إلى هذا الوضع، أي البحث عن الكيفية التي بها عقل ديكارت أن يكون الله هو الذي يضمن صلاحية الكوجيتو، الذي هو نفسه يضمن صلاحية التدليل على وجود الله. إن اكتشاف المبدأ الميتافيزيقي للكوجيتو فرض فرضا وحدة المنهج والعقل لدى ديكارت، إلا أنه بالانتقال من العقل إلى المنهج يتعرض يقين الكوجيتو للازدواج، فمن جهة يجب التسليم بأن هذا اليقين

حدسي على مستوى العقل، ومن جهة أخرى يظهر أن هذا اليقين استدلالي على مستوى المنهج. فهل يقين الكوجيتو استدلالي أم حدسي؟

٣ - الكوجيتو بين تأويليه

٣-١ - التأويل القياسي للكوجيتو

يبدو الكوجيتو في أغلب صيغه، باستثناء صيغة «أنا موجود مفكر»، على أنه معنى مركب قياسيا. إذا أخذنا بشرائط بناء القياس في المنطق التقليدي، فإن الكوجيتو هو من نوع قياس الضمير الذي اضمرت مقدمته الكبرى، وسواء قبلنا بحدسية الكوجيتو، وبالطرائق التي توسل بها ديكارت للوصول إليه، فإن الكوجيتو يمثل القياس التالي:

كل ما يفكر موجود
وأنا أفكر
إذن أنا موجود

إن هذا القياس يتكون من قضيتين شخصيتين (المقدمة الصغرى والنتيجة) ويمكن صياغته على صورة الأقيسة الأرسطية من نوع:

كل إنسان فان
كل إغريقي إنسان
إذن كل إغريقي فان

الآن يمكننا أن نفهم الصورة القياسية للكوجيتو على هذا النحو: باعتبار أن المقدمة الكبرى للقياس هي قضية كلية فإنها تقتضي وجود الموضوع تبعا للتصور المنطقي التقليدي. لهذا يجب أن نسلم بوجود هذا الذي يفكر، لنحصل على صيغة استدلالية ثانية للكوجيتو:

كل موجود مفكر هو موجود
أنا موجود مفكر
إذن أنا موجود

يتبين من هذه الصيغة أن ثمة مصادرة على المطلوب، مما يجعل القياس غير صالح، لأن القبول بوجود كل ما يفكر يستلزم القبول بالوجود المسبق لكل شخص مفكر. ولم تكن لتخفى على ديكارت هذه المشكلة المنطقية، ولهذا أنكر التأويل القياسي للكوجيتو.

٣-٢ - التأويل القضوي للكوجيتو

لقد كان فريجه أول من رفض الخلط بين القضايا الكلية والقضايا الجزئية. وتعبر القضايا الكلية عن علاقة دالية بين مفهومين، حيث المفهوم التابع أدنى مرتبة من المفهم المتبوع[٢٤].

ويجري التعبير عن هذه العلاقة بواسطة رابط الشرط، لنحصل على تأويل جديد للمقدمة الكبرى المطوية:

إذا كان شيء مفكر فإنه موجود
والحال أنا أفكر
إذن أنا أوجد

وبما أن المقدمة الكبرى هي قضية شرطية، فإنها تبعا لمنطق القضايا لا تطرح مشكلة الرابط الوجودي لفعل «كان»، بمقتضى الخاصية اللاوجودية للشرطيات الكلية[25]. وهو ما يدرأ عن هذه الصيغة الاستدلالية آفة المصادرة على المطلوب الواردة في الصيغة المنطقية التقليدية. لكن الصيغة المنطقية الجديدة تطرح مشكلة أخرى، وهي أن ميزة الكوجيتو تكمن في أنه لا يتحدث عن أي خاصية للموضوع، مثل خاصية «أبيض» أو «يدرس»، بل عن وجود الموضوع ذاته[26]. من أجل البيان أكثر لهذه المشكلة التي تطرحها هذه الصياغة الاستدلالية الجديدة، تجدر الإشارة الى أن من مميزات التحليل المنطقي لأحكام الوجود أنه يعبر عنها بواسطة السور الوجودي، حيث يمكن أن نقرأ الصورة E س ف (س) على النحو التالي: يوجد على الأقل شخص واحد «س» الذي هو مفكر، حيث E يرمز للرابط الوجودي، و(س) لشخص واحد على الأقل، و(ف) لخاصية يفكر. معنى كل هذا أن المنطق الحديث لا يقبل أن نتأول E س بأن «س» موجود. وهكذا انطلاقا من ف (س) بما هي صياغة رمزية لـ «س يفكر» نصوغ القضية الجزئية: E س ف (س)، التي تأويلها يوجد على الأقل «س» واحد، وأن «س» يفكر لا أن «س» موجود. يتبين هنا أن من «أفكر» يمتنع في القضية الوجودية استنباط «أوجد». وكل ما هنالك هو أن ثمة شيئا ما على الأقل وهو يفكر. إن هذه الخلاصة التي تتوصل إليها المعالجة المنطقية للوجود لا غرابة فيها بالنسبة إلى رجل المنطق، فعلى أساسها يعترض على كل الصيغ الفلسفية، سواء ما تعلق منها بالوجود المنشور في الكوجيتو، أو بالوجود المبرهن عليه في الدليل الوجودي. إن الوجود الذي يقرره لفظ «أوجد» في الكوجيتو لا يدل مرادا وظاهرا على الوجود المنطقي الذي يرمز إليه السور الوجودي، وإنما المراد هو الوجود الفلسفي الذي مدلوله هو تقرير ثبوت ما هو واقع أو تقرير الوجود الذهني والنفسي. وحتى مع التسليم بأن مراد ديكارت من الوجود هو الوجود الثبوتي، فإنه مع ذلك لا صلة لهذا الوجود الثبوتي بالوجود المنطقي، لأنه من المعلوم منذ التمييز الليبنتزي بين حقائق الواقع الحادثية والحقائق التي يكون نفيها ممتنعا أو يؤدي إلى تناقض[27]، أن علم المنطق لا يمكن أن يؤسس واقع أي شخص، لأنه لا سبيل للتوصل بمبدأ عدم التناقض لمعرفة الحادثي. وحتى إذا أمكن أن يكون للسور الوجودي قيمة ثبوت الواقع فإن هذا الإمكان يبقى مشروطا، لأن هذه القيمة لا تلزم عن المنطق الخالص، بل عن تطبيقه[28]. إن القصد من هذا التمييز بين المنطق وتطبيقه أمران: من جهة،

إن الكوجيتو من الناحية المنطقية الخالصة ليس «برهانا» منطقيا أصيلا. ومن جهة أخرى، إن تطبيق المنطق يتعلق فقط بإثباتات ما هو واقع. وهكذا فإن صورة القضية الوجودية E س (ف) س، لا معنى لها إلا إذا تقرر أن قضية أولية هي قضية صادقة أو كاذبة، وهو ما يستلزم بالضرورة أن الشخص المسمى «س» موجود، وذلك بالمعنى غير المنطقي[٢٩].

نخلص على أساس التأويل القياسي والقضوي إلى أن الكوجيتو لا يمكن ولا يجب تأويله بوصفه حقيقة منطقية، لأنه يخل بشرائط نظرية القياس التقليدية، كما يخل بشرائط اللغة المحمولية ودلالياتها. إذن، إذا لم تكن للكوجيتو هذه الضرورة المنطقية، فما هي خاصية الضرورة المنسوبة إليه؟

٤ - الكوجيتو بين ضرورتين

٤-١ - الكوجيتو والضرورة المنطقية

علمنا أن الشك المغالى فيه يمتد إلى أقصى مداه ليشمل الحقائق الرياضية التي هي حقائق يقينية بكيفية حدسية. لكن لماذا لا تخضع القضية «أنا أفكر» للشك المغالى فيه؟ إن يقين الحقائق الرياضية يتوقف على عقولنا إذا لم يعرض لها الخطأ. ومن هذه الجهة هي حقائق ضرورية، مما يعني أنه إذا كنا لا نستطيع الشك طبيعيا في أن حاصل جمع اثنين وثلاثة يساوي خمسة، فلأن هذه تبدو لي بوصفها قضية ضرورية. لكن من الممكن من خلال تأمل ميتافيزيقي تصور ضرورة القضايا الرياضية بوصفها ضرورة متعلقة بطبيعة تفكيرنا فقط لا أنها ضرورية في ذاتها. وبناء على هذا التمييز صار مقبولا النظر إلى الضرورة التي تتصف بها القضايا الرياضية على أنها ليست في ذاتها ضرورة ميتافيزيقية، وإنما حادثة أو عارضة[٣٠]. إن فلسفة ديكارت حول القضايا الرياضية تقبل مثل هذا التأويل بمقتضى أن ما تتصف به من يقين هو من الناحية الميتافيزيقية يقين حادث أو عارض باعتبار أن هذه القضايا هي من خلق الله.

وهكذا، فإنه بسبب هذا الحدوث، يكون من الممكن الشك في الحقائق الرياضية وبالتالي القبول بإمكان صدق نقيضها. وإذن يجب أن نميز بين نوعين من الضرورة: ضرورة من الدرجة الأولى، وهي التي تتعلق بطبيعة تفكيرنا أو حدسنا، وضرورة من الدرجة الثانية، وهي ذات طبيعة ميتافيزيقية، ضرورة هي على النقيض من الاستعدادات الطبيعية لعقلنا، ومقتضى هذا التمييز أن القضايا الرياضية ضرورية ويقينية طبيعيا بالنسبة إلى حدسنا، لكن غير ضرورية على المستوى الميتافيزيقي[٣١]. وبالمماثلة، لو كان الكوجيتو يتصف بالضرورة المنطقية التي هي خاصية القضايا الرياضية، لكان خاضعا للشك المغالى فيه، لكن لا يطاله هذا الشك، وإذن الكوجيتو هو أكثر يقينا وضرورة من القضايا الرياضية. كيف يجوز أن يكون الكوجيتو أكثر ضرورة من القضايا الرياضية، علما بأن نقيض الكوجيتو لا يؤدي إلى تناقض؟ وما طبيعة هذه

الضرورة التي ينسبها ديكارت إلى عبارة «أنا موجود»، مع العلم أن وجود ديكارت هو بداهة واقعة حادثية، إذ من الممكن ألا يكون قد تحقق وجوده؟

٤-٢ - الكوجيتو والضرورة التداولية

لحل هذه المعضلة يرى ركاناتي أنه يجب أن نقبل بأن تكون القضايا التركيبية مثل «أنا أفكر، أنا موجود» قضايا ضرورية، بمقتضى أن هناك صنفا خاصا من الضرورة يصطلح على تسميتها بالضرورة التداولية[٣٢]. وإذا كان نفي قضية متناقضة هو قضية ضرورية، فكذلك أن نفي قضية متناقضة تداوليا هو قضية ضرورية تداوليا. وهكذا فإن القضية «أنا أفكر» هي صادقة دائما كلما تصورتها، كما أن القضية «أنا لا أفكر» هي تداوليا كاذبة كلما تصورتها، ذلك أنني لا يمكن أن أكون غير مفكر حين لا أفكر، أي أن عبارة لا أفكر هي نفسها تثبت أنني أفكر. ويفسر ركاناتي هذا الامتياز الذي للضرورة التداولية للكوجيتو على الضرورة المنطقية للقضايا الرياضية في أن الشك يدعم الضرورة الأولى بينما ينتهك الثانية[٣٣].

٥- التأويل التداولي للكوجيتو

بعد أن ثبت أن الضرورة التي يتصف بها الكوجيتو هي ضرورة تداولية، لا يبقى سوى البحث عن الأصول التداولية لبداهة الكوجيتو، حيث سنعتبر أن التداوليات هي الأقدر على تحقيق المطلوب فيما نحن بصدده. وأفضل طريقة لاستكشاف الكوجيتو تداوليا هي رد القضايا والمفاهيم والحقائق الفلسفية إلى أصولها الخطابية والتخاطبية، سواء ما يشتمل منها أو ما يطوى مع العمل على النظر فيما تضمره من اقتضاءات بالنسبة إلى المتلقي وما توجهه من أفعال وقصود.

نجد عند ديكارت في الكوجيتو ثلاثة مفاهيم أولية: مفهوم الكفر ومفهوم الوجود ومفهوم اليقين. إن ديكارت يسلم بأن هذه المفاهيم هي واضحة بما يكفي ولا تحتاج لمزيد توضيح، وأن صنيعا من هذا القبيل يؤتي مفعولا معكوسا، وهو التغلغل في التلبيس[٣٤]. وعلى أهمية هذه المفاهيم في مساعدتها على الفهم الدلالي للكوجيتو، وعلى وضوحها الذي يرقى إلى درجة البداهة، فإنها لا تفي بالمقصود، وذلك لبساطتها في تحصيل المعرفة عن شيء موجود دون أن يكون ذلك ذريعة لعدم استنباط ما تفيده. لهذا يضيف ديكارت إلى المفاهيم المشار إليها أعلاه قاعدة تنتمي إلى النظام المفهومي نفسه، وهذه القاعدة هي «لكي تفكر يجب أن توجد»[٣٥].

يرى ديكارت أن المقدمة الكبرى «كل ما يفكر موجود» هي مقدمة تنتمي إلى المستوى المعرفي، أما قاعدة «لكي تفكر يجب أن توجد» فتنتمي إلى مستوى المفهومي. فرغم خاصيتها العلاقية، فإن ديكارت ينسب إلى هذه القاعدة الخصائص نفسها التي للمفاهيم الأولية. إن ما يميز هذه القاعدة هي أنها تمثل يربط المفاهيم الأولية، دون أن تكون له أي علاقة مع الواقع[٣٦]. إن قيمة هذه القاعدة بالمقارنة مع الكوجيتو، نحددها في أمرين: أولا أن هذه

القاعدة أسبق من الكوجيتو، مثلما يسبق التصور التصديق، وهي أسبقية تفضي إلى التعاضد والتأليف، لا للتعاند والتفريق. ثانيا إذا كانت هذه القاعدة هي الأولى في نظام المفهوم، فإن الكوجيتو هو الأول في نظام المعرفة، وأن الدوبيتو هو الأول في نظام الوجود كما بينا.

إن هذا الانتماء إلى نظامين مختلفين لا يفيد التضاد، بل سنذهب إلى اعتبار العلاقة بين النظامين علاقة تأسيسية، حيث نظام المفهوم هو الذي يؤسس نظام المعرفة، أو قل إن هذه القاعدة هي التي تمد الكوجيتو بصفته الحدسية إمدادا. فكيف نفسر إمداد هذه القاعدة للكوجيتو بخاصيته الحدسية؟ يتعين علينا من أجل فهم هذه القاعدة وتفسير طبيعة العلاقة التي تربط الوجود بالفكر في هذه القاعدة التي تعتبر في التحليل التداولي أساس الكوجيتو، يجب علينا الاستعانة بابتكارات المنهجية التداولية حول الاستدلال الاقتضائي. يميز التحليل التداولي في القول «س» يجلس بين أمرين: أولهما ما يقضي به القول، وهو واقعة الجلوس بالنسبة إلى «س»، ثانيهما ما يقتضيه القول وهو وجود الموضوع المشار إليه بـ «س». من هنا نخلص موقتا إلى تعريف الاستدلال الاقتضائي بأنه استدلال ننتقل فيه مما هو مقضي به في القول إلى ما هو من مقتضى القول، حيث يمكن أن نرمز إلى هذا النوع من الاستدلال على النحو الآتي: س يجلس س موجود. ويتميز الاستدلال الاقتضائي على الأقل عن الاستنباط المنطقي بثلاث خصائص:

أ- في الاستدلال الاقتضائي يجري إدخال مفهوم الوجود الذي ينطبق على الأشخاص من أجل الدلالة على واقعهم الفعلي، وذلك على خلاف التصور المنطقي للوجود، كما أومأنا إليه في منطق القضايا.

ب - إن الاستدلال الاقتضائي يربط بين قضيتين تنتميان إلى مستويين مختلفين، ولكنهما تابعتان إحداهما إلى الأخرى، بحيث يكون ما يقتضيه القول معنى تابعا لما يقضي به القول من غير توسط دليل، أي أن ما يقتضيه القول هو تفسير لمضمون وجودي حاضر ضمنيا في ما يقضي به القول. يستفاد من هذا أن الاستدلال الاقتضائي لا يكتشف حقيقة جديدة على غرار الشرط المنطقي، وإنما يكشف عن حقيقة حاضرة، ولكنها حقيقة مستورة[٣٧].

ج- إن علاقة الاقتضاء خلاف العلاقة الشرطية، لأنه إذا كان الشرط هو ما يلزم من عدمه المشروط، بمعنى هو ما يلزم وجوده من وجود المشروط ولا يلزم من وجود الشرط وجود المشروط[٣٨]، فإن الاقتضاء هو قول يلزم من القول ونقيضه، فمن «س» يجلس يلزم وجود «س»، كما أنه من «س» لا يجلس يلزم وجود «س». على هذا النحو يكون الاقتضاء هو شرط مخصوص يتحدد بكونه ما يلزم وجوده من وجود المشروط ومن عدمه معا [٣٩]. فيكفي أن يكون مقدم الاقتضاء صادقا أو كاذبا من أجل أن يكون بالإمكان استنتاج صدق التالي: إن الفرق بين الشرط والاقتضاء أن وجود الشرط يكون لازما عن وجود المشروط، بينما وجود المقتضى يكون لازما عن وجود المقتضي وعن عدمه معا[٤٠].

وإذا تقرر الآن الفرق بين الشرط والاقتضاء، وتقرر أيضا أن القول، إما أنه يفيد ما يقضيه وإما ما يقتضيه فإنا سنحاول بيان الصفة الاقتضائية للوجود في قاعدة «لكي تفكر يجب أن توجد». معلوم أن للفكر في النسق الديكارتي موقعا متميزا، لكن إذا افترضنا أن الفكر صفة عرضية للجوهر فإن الاستدلال الاقتضائي ينطبق على نحو واحد بالنسبة إلى «س يجلس» أو بالنسبة إلى «س يفكر»، إلا أنه في حالة عدم التفكير نكون أمام استلزامات مناقضة للقول السابق.

فإذا كنا نستنتج من «س لا يجلس» مقتضى الوجود فإنه من «س لا يفكر» لا يمكن القيام بالاستنتاج نفسه، بموجب المسلمة الديكارتية، وهي أن الفكر صفة جوهرية للنفس[41]. ولهذا لا غرابة في القول إن ديكارت يعلل استنتاج «س موجود» من «س لا يفكر» على نحو غير اقتضائي[42]، وذلك باعتبار أن مدلول «أنا لا أفكر» هو أن قائلها يقصد بأنه «يفكر بأنه لا يفكر»، وبالتالي أن من يقوم بهذا العمل هو موجود. ومتى تبين أن النفس تفكر دائما وأن الذات شيء مفكر: فإن الاستدلال الاقتضائي من قول يتضمن وصف النفس بالفكر لا يقبل إلا تأويلين: إما أن القول صادق بحيث يمكن أن نستنتج على نحو صحيح وجود الموضوع، وإما أنه قول لا يقبل قيمة الصدق، وبالتالي فإن الاستدلال الوجودي غير جائز[43].

وعلى هذا، ديكارتيا، فإن قاعدة «لكي تفكر يجب أن توجد» هي قول يمثل تطبيقا جزئيا وضيقا للقياس المقتضب العام، الذي هو قول يلزم عن القول ونقيضه، بدليل أنه يعلل استنتاج وجود الموضوع من العبارة «أنا أفكر» على نحو غير اقتضائي، أما لا ديكارتيا، فإنه من «أنا أفكر» أو «أنا لا أفكر» يمكن استنتاج وجود الموضوع.

٦- أساس الضرورة التداولية للكوجيتو

بعد أن بينا أن القاعدة «لكي تفكر يجب أن توجد» تمثل قياسا مقتضبا خاصا، ننتقل الآن إلى النظر إلى عبارة «كل ما يفكر موجود». من البين أن الكوجيتو ما كان ليتقرر بوصفه حقيقة مطلقة انطلاقا من عبارة مثل «س يفكر» التي نعوض فيها الرمز «س» باسم علم هو ديكارت، لنحصل على عبارة: [١] ديكارت يفكر.

إن [١] بالنظر إليها في ذاتها لا هي صادقة ولا هي كاذبة، لأنه لا يمكن التحقق منها، فهي أقرب إلى اللغو رغم ما لها من سلامة التركيب. أما إذا تم التلفظ بـ [١] الآن، فهي عبارة كاذبة لأن ديكارت لم يعد حيا يرزق. أما إذا قيلت [١] من طرف أحد معاصري ديكارت فهي عبارة صادقة، إلا أن صدقها لا يصمد أمام الشك الذي يشمل العالم الحسي والغير. وعلى عكس كل هذا، إن [١] إذا كان قائلها هو ديكارت، فإنها لا تقبل الشك بمقتضى أن ديكارت وهو يتلفظ [١] لا يمكن ألا يفكر، وعلى رغم ذلك فإن صدق هذه العبارة يتوقف على شرط سياقي يمس

كيف المتلفظ بـ[1] . والمقصود بهذا الكيف هو ضرورة وجود الذي هو موضوع العبارة. ولا يخفى هاهنا أن صدق[1] يبقى حادثيا لأن الوجود الذي هو موضوع [1] يمكن أن يتحقق كما يصح العكس[41].

لنعوض الآن اسم العلم ديكارت بالضمير المنفصل «أنا» حيث نحصل على عبارة[2]: «أنا أفكر». إن [2] هي في ذاتها صادقة، باعتبار أنها لا تتوقف على الشرط السياقي الخاص بكيف المتلفظ، فهو متضمن في محتوى هذه العبارة. إن هذه الإحالة الذاتية التي يتصف بها «أنا» هي التي تضمن صدق[2]، وهي أساس الضرورة التداولية للكوجيتو التي يشير إليها ركاناتي في تأويله المشار إليه أعلاه، وهي التي تضمن صحة الاستدلال الاقتضائي الوجودي على النحو الذي صيغ به في الكوجيتو.

تتأسس هذه الأطروحة في تفسير الضرورة التداولية للكوجيتو على استثمار «نظرية الأفعال اللغوية» من جهة المطابقة بين أفعال الكلام وأفعال الفكر. تقرر «نظرية الأفعال اللغوية» لأستين أن «فعل الكلام» له ثلاثة أوجه:

أ- الوجه الكلامي ومقتضاه أن كل فعل كلام هو فعل قول.

ب - الوجه التكلمي ومقتضاه أن كل فعل كلام هو أنه فعل يتحقق عند القول تبعا لصيغة من صيغ التعبير ضمن سياق معين.

ج - الوجه التكميلي ومقتضاه أن فعل الكلام هو أنه فعل قصدي من جهة تعلقه بالأفعال المرجوة أو المتحققة لدى المخاطب.

بناء على هذه النظرية إن عبارة «أنا أفكر» بالإضافة إلى أنها فعل كلام، فإنها فعل تكلمي أو قل إن التلفظ بـ «أنا أفكر» يحقق القول وفعل التفكير معا، وذلك من خلال التلفظ الواحد ذاته، وبالمماثلة، إنه بقولي «أنا أتكلم» أنتج فعل الكلام الذي بواسطته «أنا أتكلم» كما أنه بتصوري «أنا أفكر» أنتج فعل التفكير الذي من خلاله أكون مفكرا. يتبين أن الإحالة الذاتية للأنا والخاصية التكلمية لـ «أنا أفكر» هما اللتان تؤسسان الكوجيتو بما هو حقيقة ذاتية وضرورية شرط أن نفهم هذه الضرورة على أنها ضرورة تداولية. ولا أدل على هذه الصفة التداولية لضرورة الكوجيتو من أن نفي «أنا أفكر» يترتب عنه السقوط في التناقض التداولي، مما يعني أن عبارة «أنا أفكر» لا هي عبارة تركيبية ولا هي عبارة تحليلية. إن مفهوم التناقض التداولي يعلن انهيار نظرية المذهب التمثلي عن علاقة اللغة بالعالم بما هي نظرية ترى في العبارة إما أنها تنشر خصائص اللغة، وإذن هي عبارة تحليلية، وإما أنها عبارة تصف العالم، وبالتالي فهي عبارة تركيبية. على خلاف هذا المذهب، تكشف عبارة «أنا أفكر» أن معناها هو أبعد من أن يتحدد بمحتواها القضوي، إنه يتحدد أيضا بما يستلزمه من قوتها التكلمية. ولهذا كان نفي أمثال هذه العبارة مفضيا إلى النقائض التداولية؛ لأن قائل «أنا لا أفكر» لا بد من أن يكون منجزا لفعل التفكير، من هنا نفهم بالضبط سبب امتناع دخول الشك على

التفكير، لأن الشك ضمن هذا التأويل التداولي يقوم مقام النفي أو قل إنه على الأصح يقوم بالوظيفة التي يقوم بها النفي. وهذا هو ما يفسر أن ديكارت لم يمتنع عن مواصلة مشروعه الشكي بصدد الفكر لأسباب فلسفية وعقلانية، بل خضوعا منه للخصائص اللغوية التداولية للشك، التي منها أنه يؤدي الوظيفة نفسها التي يضطلع بها النفي في اللسان. ولهذا ليس غريبا أن ينتهي نفي التفكير أو الشك فيه إلى النتيجة نفسها وهي ثبوت التفكير.

٧- تخاطبية الكوجيتو

يرى طه عبدالرحمن في أطروحة مفادها أننا لا نتكلم إلا ونحن اثنان، بل لا نتكلم إلا ونحن زوجان [٤٥]. سواء كان هذا الكلام هو كلام مع النفس أو كلام مع الغير [٤٦]. ولما كان من مسلمات الدرس اللساني أن الدال والمدلول يمثلان معا وجهين للحقيقة اللغوية نفسها، ولما كان من نتائج هذه المسلمة أن القواعد الناظمة لأفعال الكلام تنطبق أيضا على أفعال الفكر، فإنا سنذهب بهذه الأطروحة الطهائية إلى لوازمها النهائية، وهي أن الأصل في التفكير هو المناظرة، فلا نفكر إلا ونحن اثنان، بل لا نفكر إلا ونحن زوجان، سواء كان هذا التفكير هو تفكير مع الغير أو مع النفس، ذلك أن التفكير مع النفس هو مناظرة داخلية متفرعة عن الأصل الأول، الذي هو «التفكير مع الغير» الذي نعده مناظرة خارجية، أي أن المناظرة الداخلية تماثل المناظرة الخارجية، مع فارق هو أن الشخص المفكر في المناظرة الأولى يكون متعددا اعتباريا، أما في الثانية فإنه يتعدد واقعيا. فهل ثمة ما يوحي في المتن الديكارتي بوجود مثل هذا التشاكل بين أفعال الكلام وأفعال الفكر؟

نظفر في كتاب «التأملات» بنص شهير يقول فيه ديكارت إن الكوجيتو «يكون صادقا كلما تلفظت به أو تصورته في العقل» [٤٧]. وهذا يدلل على أن الكوجيتو يقبل التأويل بمفردات فعل الكلام عندما يتلفظ به كما يقبل التأويل بمفردات فعل الفكر عندما نتصوره. ويميز فرنان بين مظهرين من حوارية الكوجيتو: مظهر التناص ومظهر النص [٤٨]. من جهة التناص، إن كتاب التأملات هو أجوبة أو صدى لكتاب مقال عن المنهج كما أنه مناظرة فلسفية مكنته من التواصل مع رجال الكنيسة، فضلا على أنه استمرار حواري للأجوبة عن الاعتراضات. أما من جهة النص، فإن كتاب التأملات هو حوار ديكارت مع نفسه. ولا يخفى أن ممارسة الشك تقتضي مجهودا عقلانيا مزدوجا يجرد فيه المتفلسف من نفسه ذاتا ثانية ينزلها منزلة المعترض [٤٩]. وإذا ثبتت هذه الحوارية نصا وتناصا، ثبت معها أن الكوجيتو هو أبعد من أن يكون محصلا عليه بواسطة استبطان خالص، ذلك أن قوانين التخاطب المواجدة لقاعدة «لكي تفكر يجب أن توجد» هي نفسها تنظم، وبالكيفية نفسها، الكلمة المتلفظة والفكر المتصور [٥٠]، وهي نفسها التي تعدد خطابية الاستعمال الفعلي لفعل الكلام ولفعل

الفكر، على نحو لا يبقى مبررا للاعتقاد بأن الكوجيتو حقيقة لا أصل لها، أو أنها أصل أول. قل باختصار إن الكوجيتو هو من لوازم الشروط الخطابية والتخاطبية للغة والفكر. إن هذا يمثل دليلا آخر على تهافت دعوى تشرنق الأنا لدى ديكارت وعلى تهافت التأويل السيكولوجي للكوجيتو، لأنه تأويل ينسى حوارية الكوجيتو المؤسسة طبيعيا على تشاكل الأفعال اللغوية والأفعال الفكرية. في الظاهر يبدو أن عبارة «أنا أفكر» هي نفي للغير ونسيان له، وفي مقابل ذلك يتبين أن عبارة «أنا أتكلم» معناها أني «أتكلم معك». لكن إذا كانت قواعد الكلام هي قواعد الفكر نفسها، فإن عبارة «أنا أفكر» حقيقتها أنها تفكير موجه للآخر، سواء كان هذا الاخر هو ديكارت نفسه اعتباريا أو كان هو الأنا الآخر، الذي من دونه لا يكون للحوار والخطاب أي معنى إطلاقا[5]. ولا أدل على هذا من أن استعمال الضمير المنفصل «أنا» في عبارتي «أنا أتكلم» و«أنا أفكر» لا يستقيم تخاطبيا إلا حيث يوجد الضمير المخاطب «أنت». إن الواقعة الأولى التي تؤسس حوارية «الأنا» و«الأنت» هي واقعة القدرة على قول «أنا» إلى هذا الذي أخبره بفكري وأفكاري. ويستفاد مما قيل أن ديكارت لم يعمل إلا على كشف الكوجيتو عن طريق تحقيق الشروط التداولية للخطاب والتخاطب وقد تم نقلها إلى مجال الفكر.

٨- استنتاجات

جملة القول، إن الشك الديكارتي لم يكن شكا منهجيا؛ إذ لو كان كذلك لكان المنهج نفسه موضوعا للشك، بل كان هذا الشك مغاليا. وقد اضطلع الشك المغالي في علاقته بالكوجيتو بوظيفة النفي، ولهذا السبب تعذر على ديكارت حين شكه في «أنا أفكر» أن يثبت أنه لا يفكر باعتبار أن ذلك يفضي إلى التناقض بواسطة فعل الشك نفسه، فضلا عن أنه من الناحية اللغوية أن من يقول «أنا أشك» يكون له اليقين بأنه يشك، هذا إذا أراد أن يكون قوله صادقا، أما إذا كان قوله كاذبا فهو إذن غير شاك. ولهذا اعتبرنا أن الدوبيتو هو الأول في نظام الوجود، ومن ثم فإن الحقيقة الأولى في فلسفة ديكارت هي «أنا أشك إذن أنا موجود»؛ ليكون الدوبيتو أيضا هو الأول في نظام المعرفة على خلاف ما يذهب إليه ديكارت.

كما أفضى بنا تجديد النظر إلى الكوجيتو إلى الإقرار بأن حقيقة «أنا أفكر» متعلقة بالخصائص التداولية التي تميز فعل التفكير، الأمر الذي يكشف أن المفاهيم التقليدية التي اقترنت بالكوجيتو، مثل البداهة والحدس، غير مأصولة بأي جهة من الجهات في فلسفته، بل هي مأصولة في اللغة واستعمالاتها. وتبين كذلك أن الكوجيتو هو قياس مقتضب مقدمته تمثل حقيقة ضرورية - تداوليا - تتأسس على تعاضد ظاهرتين لسانيتين، هما الإحالة الذاتية والإنجازية. ولهذا لا يدرك الوجود الذي تضمنه الكوجيتو

إلا في علاقته بالفكر، بما هو فعل تفكير، لا بما هو جوهر حقيقي لشخص تجربي أو لذات سيكولوجية خالصة. إن الوجود الذي نحن بصدده هو وجود «أنا» النحوية، ففي الكوجيتو الديكارتي لا نتكلم عن تفكير في شيء ما، أو عن اعتراف بوجود فرد جزئي. كل ما هناك هو الاعتراف بوجود هذا الذي يفكر بوصفه وجودا متحققا في فعل التفكير الذي يقتضي بالضرورة فاعلا، أي أن الكوجيتو ليس حقيقة حدسية وأولية بل هو مجرد تحقيق لشروط التخاطب اللغوية والفكرية.

هوامش البحث

1 ALEXIS PHILONENKO, Le Transcendantal et la pensée moderne, Paris PUF, 1990, p.32.
2 DESCARTES, Discours de la méthode, Paris, Le livre de poche, 1973, pp. 110-111.
3 Ibid, p. 110
4 DESCARTES, Méditations métaphysiques, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1992, p. 53.
5 A. PHILONENKO, o p . cit, pp. 16-17.
6 DESCARTES, op. cit, p. 18.
7 Ibid, p. 31.
8 A. PHILONENKO, op. cit, p. 37.
9 أبو هلال العسكري، كتاب الفروق، بيروت، جروس برس، ١٩٩٤، ص٣٩.
10 المرجع نفسه، ص١٠٦.
11 محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ج٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٨، ص٥٣٠.
12 MICHEL MEYER, De la proplématologie, Bruxelles, Pierre Mardagada, 1986, p. 198.
13 Ibid, p. 198.
14 فخر الدين الرازي، المطالب العالية من العلم الإلهي، ج٤، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٧، ص١١.
15 الجويني، الكافية في الجدل، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٧٩، ص٧٠.
16 M. MEYER, op. cit, p. 202.
17 أبو هلال العسكري، المرجع نفسه، ص٧٧.
18 طه عبدالرحمن، فقه الفلسفة، الترجمة والفلسفة، ج١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥، ص٤٢٨.
19 M. MEYER, op. cit, p. 200.
20 DESCARTES, op. cit, p. 53.
21 طه عبدالرحمن، المرجع نفسه، ص١٨٩.
22 DESCARTES, Discours de la méthode, op. cit, pp. 130-131.
23 M. GUEROULT, Descartes selon l'ordre des raisons, t. 1, Paris, Aubier Montaigne, 1986, p. 238.
24 GOTTLOB FREGE, Ecrits Logiques et Philosophiques, Paris, Seuil, 1971, p. 136.
25 DENIS VERNANT, Introduction à la philosophie de la logique, Bruxelles, Pierre Mardagada, 1986, p. 31.
26 Ibid, p. 178.
27 LEIBNIZ, Essais de Théodicée, Paris, Flammarion, 1969, parag. 37, p. 125.
28 DENIS VERNANT, op. cit, p. 178.
29 Ibid, pp. 178-179.
30 FRANÇOIS RECANATI, La Transparence et l'Ennonciation, Paris, Seuil, 1979, p. 198.
31 Ibid, p. 199.
32 Ibid, p. 199.
33 Ibid, pp. 199-200.
34 DESCARTES, Les Principes de la Philosophie, in: œuvres, t. 3, pub. F. Alquie, éd. Garnier, 1973, partie 1, parag. 10, p. 96.

35 Ibid, p. 96.
36 DENIS VERNANT, op. cit, p. 181.
37 Ibid, p. 182.
38 طه عبدالرحمن، المرجع نفسه، ص٤٢٧ .
39 المرجع نفسه، ص٤٢٨ .
40 المرجع نفسه، ص٤٢٩ .
41 DESCARTES, Méditations métaphysiques, op. cit, p. 90.
42 طه عبدالرحمن، المرجع نفسه، ص٤٢٨ .
43 DENIS VERNANT, op. cit, p. 182.
44 Ibid, p. 183.
45 طه عبدالرحمن، الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢، ص٣٧ .
46 المرجع نفسه، ص٢٨ .
47 DESCARTES, Méditations Métaphysiques, op. cit, p. 53.
48 DENIS VERNANT, op. cit, p. 186.
49 طه عبدالرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨، ص٢٢٨ .
50 DENIS VERNANT, op. cit, p. 186.
51 Ibid, p. 187.

المراجع العربية

- التهانوي، محمد علي، كشاف اصطلاحات الفنون، بيروت، دار الكتب العلمية ١٩٩٨.
- الجويني، أبو المعالي، الكافية في الجدل، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٧٩.
- الرازي، فخر الدين، المطالب العالية في العلم الإلهي، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٧.
- العسكري، أبو هلال، كتاب الفروق، بيروت، جروس برس، ١٩٩٤.
- طه عبدالرحمن، فقه الفلسفة: الجزء الأول، الفلسفة والترجمة، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥.
- طه عبدالرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، بيروت، المركز الثقافي ١٩٩٨.
- طه عبدالرحمن، فقه الفلسفة: الجزء الثاني، القول الفلسفي، كتاب المفهوم والتأثيل، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩.
- طه عبدالرحمن، الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢.

[١] ترجمه إلى العربية الدكتور عثمان أمين مع شروح وتعليقات (الطبعة الخامسة) مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة عام ١٩٧٥.
[٢] ترجمه إلى العربية الدكتور عثمان أمين، وأصدرته دار الثقافة للنشر والتوزيع بالقاهرة عام ١٩٧٥.

المراجع الأجنبية

- DESCARTES: Méditations Métaphysiques, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1992.
- DESCARTES: Les Principes de la Philosophie, in: œuvres, T.3, pub. de F. Alquie, Paris, Garnier, 1973.
- FREGE, GOTTLOP: Ecrits Logiques et Philosophiques, Paris, Seuil, 1971.
- M. GUEROULT: Descartes selon l'ordre des raisons, T. 1, Paris, Aubier - Montaigne, 1968.
- LEIBNIZ: Essais de Théodicée, Paris, Flammarion, 1969.
- MEYER, MICHEL: De la Problématologie, Bruxelles, Pierre Mardagada, 1986.
- PHILONENKO, ALIX: Le Transcendantal et la Pensée Moderne, Paris, PUF, 1990.
- RECANATI, FRANCOIS: La Transparence et l'énnonciation, Paris, Seuil, 1979.
- VERNANT, DENIS: Introduction à la Philosophie de la Logique, Bruxelles, Pierre Mardagada, 1986.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

سيميائيات المسرح:
نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستمولوجي

د. محمد التهامي العماري(*)

توطئة

لقد خضع الفن المسرحي على امتداد تاريخه الطويل لقراءات متعددة ومقاربات متباينة، لعل ما يجمع بينها هو أنها تركز على النص الدرامي، وتغفل العرض المسرحي من جهة؛ وتنصب معالجتها لهذا النص على جانب المضمون، سواء أكان هذا المضمون نفسيا أم تاريخيا أم اجتماعيا.

من جهة ثانية، فإن بعض المقاربات التي كانت تلامس جانب الشكل الفني من النص الدرامي، كانت تتناوله في الغالب من زاوية جمالية معيارية، تنطلق من نظرية جمالية محدودة، وتبحث فيما إذا كان الكاتب قد انصاع لتعليمات تلك النظرية، أو انزاح عنها.

ولعل هذا هو ما ستحاول المقاربة السيميائية تجاوزه. فهي تأخذ على المقاربات الأخرى تفريطها في هوية المسرحي، وانشغالها بالبحث عن الدلالات والمعاني الخفية في النص الدرامي، وإغفالها الخصائص النوعية التي تجعل من المسرح فنا. كما تأخذ عليها طابعها المعياري الذي يسقطها في الذاتية والنسبية.

لقد مضى ما يزيد على ثلاثة أرباع القرن على ميلاد سيميائيات المسرح العلمية. استطاعت أن تراكم خلال هذه المدة عددا كبيرا من الدراسات والأبحاث، كما طرحت العديد من القضايا النظرية والمنهجية، وحققت تقدما ملموسا في طريق استكشاف موضوعها، والإحاطة به، وكذلك في طريق صياغة أسئلتها، والوعي بإمكاناتها وحدودها. ونحن في هذه الدراسة سنحاول تسليط الضوء على جملة من القضايا التي شكلت مدار اهتمام الباحثين السيميائيين في المسرح في غضون العقود الأخيرة.

(*) أستاذ بالمدرسة العليا للأساتذة - مكناس - المغرب.

١ - سيميائيات المسرح : النشأة والتطور

لقد اختلف الدارسون حول تحديد تاريخ دقيق لميلاد السيميائيات المسرحية. فمنهم من جعلها منهجا جديدا كل الجدة، لا يتجاوز عمره سبعة عقود على الأكثر، ومنهم من جعلها أقدم من ذلك بكثير، راجعا بنشأتها إلى فلاسفة قدماء الإغريق، ومفكري العصر الوسيط.

والواقع أن الحديث عن تاريخ سيميائيات المسرح يفرض على الباحث اللجوء إلى التحقيب. وعلى الرغم مما يتهدد هذه العملية من اختزال وتبسيط، فإنها كثيرا ما تفيد نظرة شاملة عن الظاهرة المدروسة، وفي الكشف عن بعض جوانبها الفنية، والواقع أن تطبيق مفهوم العلاقة على المسرح بخاصة، وفنون الفرجة بشكل عام، قديم قدم التفكير حول المسرح ذاته. ويمكن التمييز في هذه المسيرة الطويلة بين مرحلتين، سنطلق على أولاهما اسم ما قبل سيميائيات المسرح، وعلى الثانية اسم سيميائيات المسرح العلمية[1].

١ - ١ - ما قبل سيميائيات المسرح أو الإرهاصات المبكرة

لقد تزامن نشوء التفكير حول العلامة مع نشوء التفكير حول المسرح. فهما يعودان معا إلى بداية التفكير الفلسفي والجمالي في الحضارة الغربية، إذ اقترنا في ذهن كثير من الفلاسفة، بدءا بأفلاطون وأرسطو. فملاحظات أفلاطون حول العلامة اللسانية شكلت منطلقا لتقليد علمي طويل، ومعلما سار على هديه العديد ممن لحقه من الفلاسفة. والأمر نفسه بالنسبة إلى أفكاره حول الفن المسرحي، ولا سيما نظريته حول المحاكاة، التي كانت مصدر إلهام لكثير ممن جاءوا بعده. ولعل أول من جاراه فيها تلميذه أرسطو. وهو حين وظف لفظة «علامة» (semions) كان يقصد بها الإشـــارة (indicication) أو الحجـــة (la preuve) أو العرض (le symptome) أو الأمارة (أي العلامات التي تساعد على التعرف كالندوب). يقول في هذا المعنى الأخير - وذلك في مطلع الفصل السادس عشر من كتاب «فن الشعر» -: أما أنواعه (أي التعرف) فمنها: (أولا) التعرف بالعلامات الخارجية، وهو أبعد أنواعه عن الفن، وإن كان أكثرها شيوعا في الاستعمال، للافتقار إلى ما هو خير منه، وبعض هذه العلامات فطري، «مثل الحربة التي تُرى على أبناء الأرض[2]، أو «النجوم» التي نجدها في «ثوئستيس» لكركينوس؛ وبعضها الآخر مكتسب: «وهذه إما موجودة في البدن، مثل الندوب، وإما منفصلة عنه، مثل العقود (...)، ويمكن الإفادة من هذه العلامات بدرجات متفاوتة[3].

وقد استعمل أرسطو بعض مشتقات لفظة علامة في الفصول المخصصة للعبارة (أي الفصول الممتدة من ٢٠ إلى ٢٢)، وكذا في الفصل السادس والعشرين عند المقارنة بين التراجيديا والملحمة، مبرهنا على أن الأولى لا تقل أهمية عن الثانية، إن لم تكن أفضل منها. يقول: «لكن يلاحظ أن هذا اللوم لا ينال فن الشاعر، بل فن الممثل، لأن التصنع في

الحركات [٤] يمكن أن يوجد أيضا عند الشاعر الجوال (الربسودي)، كما الحال بالنسبة إلى سوستراطوس، وتصادف أيضا عند المغني...[٥].

وجاء بعد أرسطو القديس أوغسطين الذي يميز بين signa (أي العلامات التي تكون وظيفتها الأساسية هي الدلالة، مثل الكلمات) وبين res (أي الأشياء التي تستعمل بوصفها علامات): وهو تمييز مفيد في المسرح، لأن هذا الفن يوظف النوعين معا. وقد تنبه هذا المفكر إلى أن العرض المسرحي يوظف علامات تدل بواسطة المشابهة مع ما تحيل عليه (أي العلامات الأيقونية). لكنه لاحظ أيضا أنها لا تشتغل عن طريق المشابهة وحدها، بل تشتغل كذلك عن طريق المواضعة والاتفاق[٦].

ولا نكاد نصل إلى القرن الثامن عشر حتى نجد الكتابات في هذا الموضوع تتعدد وتتكاثر. وسوف نكتفي منها بإشارات الكاتب والفيلسوف الفرنسي «ديدرو» (Diderot) في مؤلفه الشهير «مفارقة الممثل». صحيح أن الكتاب يناقش قضايا سيكولوجية تتصل بأداء الممثل، إلا أنه يتضمن تلميحات ذكية، تشهد على أن صاحبه كان واعيا بأن المسرح - والممثل خاصة - يشكل ظاهرة سيميائية، فهو يقرر أن الممثل ينطلق من المدلول النصي ليبحث له عن الدال المناسب، ويترجمه إلى سلوك جسدي يضمن للعمل المسرحي تماسكه وانسجامه[٧].

١-٢ - سيميائيات المسرح العلمية

لم يدرس المسرح دراسة سيميائية نسقية مؤسسة على خلفية نظرية وإبستمولوجية واضحة إلا في عقد الثلاثينيات من القرن العشرين على يد رواد حلقة «براغ» (Prague). فقد انصب اهتمامهم على فنون مختلفة من ضمنها الفن المسرحي. وكانت هذه الأشكال المسرحية التي اشتغلوا عليها متنوعة، شملت المسرح الشعبي في الغرب، وكذا بعض المسارح الشرقية كالمسرح الصيني والمسرح الياباني وغيرهما. أما الزاوية التي تناولوا منها الظاهرة المسرحية فكانت هي الزاوية الشكلية. ولم يقتصر اهتمامهم على النص الدرامي - كما كان سائدا في النقد المسرحي آنذاك - بل شمل العرض المسرحي كذلك. وكانت أول قضية طرحوها هي العلاقة بين هذين المكونين: أي النص والعرض؛ فبحثوا في الصلات والوشائج القائمة بينهما، وحاولوا استجلاء خصائصهما. هكذا ظهرت في تشيكوسلوفاكيا في هذا الوقت دراستان مؤسستان هيأتا لمعالجة علمية جديدة للمسرح، هما: «جمالية الفن والدراما» لـ «أو كتاف زيخ» (1931) (O.Zich)، و«التحليل البنيوي لظاهرة الممثل» لـ «جان موكاروفسكي» (J.Mukarovsky).

فقد حاول «زيخ» في البحث المذكور أن يقلل من الأهمية المبالغ فيها، التي كان يحظى بها النص الدرامي، وأشار إلى أن كل ما يشتغل في السياق المسرحي على الخشبة يتحول إلى علامة. أما «موكاروفسكي»، فقد كان أميل إلى تصنيف العلامات التي تشتغل في العرض، والبحث عن علامة مسرحية دنيا، وتحديد مستويات واردة لتحليل العرض .. وانصرف

«بوكاتيريف» (Peter Bogatyrve) إلى البحث عن خصوصية العلامات في المسرح، فانتهى إلى أن ما يميزها هو التحول والحركية، مما يسم العرض المسرحي بالغنى والثراء السيميائي؛ لكنه لاحظ في المقابل أن هذا الغنى كثيرا ما يصبح عقبة في وجه التحليل السيميائي للفرجة المسرحية.

وقد أدى تطور العلوم والمعارف في النصف الثاني من القرن العشرين إلى تعميق الوعي بخصوصية المسرح السيميائية، لا سيما بعد تطور التحليل البنيوي وشيوعه في كثير من العلوم الإنسانية كالرنثروبولوجيا مع «ليفي شتراوس» (L.Strauss) وعلم الأساطير مع «أ.ج. جريماس» (A.J.Greimas) والتحليل النفسي مع «ج. بياجي» (J.Piaget) والنقد الأدبي مع «ج. جونيت» (G.Genette) و«ت. تودوروف» (T.Todorov).. وبذلك توجه الاهتمام في سيميائيات المسرح إلى صياغة القضايا والإشكاليات التي ينبغي التركيز عليها. وربما يعد الناقد الفرنسي «رولان بارت» (R.Barthes) أول من حاول وضع الخطوط العريضة للمشروع السيميائي المسرحي في شكل متناسق وواضح يقول في أحد الحوارات التي أجريت معه سنة ١٩٦٣، وأعيد نشرها سنة ١٩٦٤ بعنوان «الأدب والدلالة» (Littérature et signification) ضمن كتاب «بحوث نقدية» (Essais critiques): ما المسرح؟ إنه عبارة عن آلة سيبيرنطيقية. فعندما تكون متوقفة تكون محجوبة، لكن بمجرد إزاحة الستار عنها، تبعث لك العديد من الرسائل. وما يميز هذه الرسائل هو أنها تكون متزامنة، وإن كان إيقاعها متباينا. فالمتفرج يتلقى في كل لحظة من لحظات العرض ست معلومات أو سبعا (صادرة عن الديكور والملابس والإنارة ومكان الممثلين وحركاتهم وإيماءاتهم وكلامهم). غير أن بعض هذه المصادر الإعلامية يظل مكانه (وهذه حال الديكور)، بينما تتغير المصادر الأخرى (شأن الكلام والحركات...) فتكون إزاء بوليفونية إعلامية حقيقية. وهذا هو التمسرح (La théatralité): إنه سمك من العلامات (أستحضر هنا الخطاب الأدبي، وأترك جانبا قضية السينما). ما العلائق القائمة بين هذه العلامات المتطابقة (أي الكثيفة والممتدة في الآن ذاته، المتزامنة والمتتابعة)؟، فهي لا تملك الدوال نفسها بكل تأكيد؛ لكن هذه العلامات لها المدلول نفسه؟ وهل تقصد إلى معنى واحد؟ وما صلتها بهذا المعنى النهائي الذي هو - إن صح التعبير - معنى ارتدادي؟ لأنه لا يوجد إلا في آخر الحوار، تماثلية (analogique) (فكلمة ثور لا تشبه الثور)، أي أنها تتشكل انطلاقا من شفرة رقمية؛ لكن، ماذا عن الدوال الأخرى، ولنقل للتبسيط الدوال البصرية التي تهيم على الخشبة؟ إن كل عرض مسرحي هو حدث دلالي شديد الكثافة، ينبغي أن نقف فيه على العلاقة بين الشفرة واللعب (أي علاقة اللغة بالكلام)، وعلى طبيعة العلامة المسرحية (هل هي تماثلية أم رمزية تواضعية؟)، وعلى التنويعات الدلالية لهذه العلامة، وعلى إكراهات التتابع ودلالات الرسالة التقريرية والإيحائية. فكل هذه القضايا الأساسية في النظرية السيميائية

حاضرة في المسرح، بل بإمكاننا القول إن المسرح يشكل موضوعا سيميائيا متميزا، لأن نسقه يبدو أصيلا (بوليفونيا) إذا ما قورن بنسق اللغة (الذي يتسم بالخطية)[٨].

يلخص هذا النص أهم القضايا التي انصبت عليها جهود الباحثين في سيميائيات المسرح في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين. ويمكن اعتبار المقالة التأسيسة التي نشرها «طاودوش كوفزان» سنة ١٩٦٨ بمجلة «ديوجين»[٩] بداية فتح جديد في هذا المجال؛ يقول: «لقد ركبت قطار السيميائيات سنة ١٩٦٦ بعد اطلاعي على كتاب «بارت» (قضايا السيميائيات) (Eléments de sémiologie) (...)، وكانت باكورة ذلك مقالة نشرتها بمجلة «ديوجين» (عدد ٦١ شتاء ١٩٦٨)، بعنوان «العلامة في المسرح: مدخل إلى سيميائيات فنون الفرجة»[١٠]. وقد حاول هذا الباحث في مقالته تلك أن يقدم تصنيفا نسقيا للعلامات التي تشتغل في الفرجة المسرحية. وهي قضية سيوليها الباحثون الذين جاءوا بعده أهمية خاصة. ومنذ ذلك التاريخ بدأت البحوث السيميائية المسرحية تتكاثر حتى أن «ماركو دو مارينيز» (M.De Marinis) و«باتريزيا ماجلي» (P.Magli) أحصيا مايربو على ثمانين مؤلفا ومقالة ما بين ١٩٦٨ و ١٩٧٠. وبلغ عدد الدراسات المخصصة لسيميائيات المسرح بين ١٩٧٦ و ١٩٨١ فقط - حسب الجرد البيليوجرافي الذي أنجزه «الويسيوس كاستريس» سنة ١٩٨٤ - ما يزيد على خمسمائة بحث، وتختلف تلك الأعمال من حيث قيمتها العلمية؛ لأن الدافع الذي كان وراء بعضها هو مجاراة الموضة العلمية الجديدة لا غير[١١].

ولعل من أهم الدراسات التي تناولت الظاهرة المسرحية من الوجهة السيميائية، والتي اتسمت بقدر مقبول من العلمية أعمال «باتريس بافيس» مثل «قضايا سيميائيات المسرح» ١٩٧٦؛ و «أصوات الخشبة وصورها» ١٩٨٢. وبحوث «آن إيبيرسفيلد» (A.Ubersfeld) «قراءة المسرح» ١٩٧٧، «ومدرسة المتفرج» ١٩٨١. و«أندري هيلبو» (A.Herlbo) «سيميائيات العرض» ١٩٧٥. و«الكلمات والإيماء» ١٩٨٣. و«فرانكو دو روفيني» (F.de Ruffini) «سيميائيات النص» ١٩٧٨»، «كير إيلام» (K.Elam) «سيميائيات المسرح والدراما» ١٩٨٠[١٢]، و «مارتن إيسلن» «حقل الدراما» ١٩٨٧، وغيرهم. هذا علاوة على عدد هائل من المقالات التي ساهمت في تطوير البحث السيميائي في مجال المسرح، وتعميق التفكير في قضاياه. وسنكتفي في هذا المقام بالإشارة إلى بعض الأسماء اللامعة أمثال «جان ألتير» (J.Alter) و«ميشيل كورفان» (M.Corvin) و«أمبيرتو إيكو» (U.Eco) وغيرهم.

وقد نظمت الجمعية العالمية لسيميائيات الفرجة - التي أُسست سنة ١٩٨٠ - عدة ندوات، كتلك التي عقدت بـ «بروكسل» سنة ١٩٨١، فضلا عن ندوات أخرى نظمت في دول مختلفة، تمحورت حول سيميائيات المسرح، وطبيعة التواصل المسرحي، نذكر منها على سبيل المثال تلك التي نظمت بباريس سنة ١٩٧٧، وأخرى بـ «ميلانو» سنة ١٩٧٨، وثالثة بروما سنة

١٩٨٢، ورابعة بـ «بوخوم»، بألمانيا، سنة ١٩٩٤... وقد جمعت المداخلات التي ألقيت في بعضها ونشرت.

وكان من الأولويات التي ركزت عليها سيميائيات المسرح في البداية، تخليص النقد المسرحي من هيمنة «نظرية الأدب»، وذلك بالكشف عما يصنع خصوصية الفن المسرحي وتفرده. لكنها جعلت من أولوياتها كذلك الانفصال عن النموذج اللساني الذي أناخ بكلكله على الجانب المنهجي في البحث السيميائي: لا سيما أن كثيرا من الباحثين سارعوا إلى استعارة مفاهيم علم اللسان، وطبقوها على الظاهرة المسرحية، دون العناية بتكييفها وملاءمتها مع محيطها الجديد، مما أدى إلى إعاقة البحث في لحظة من اللحظات. وبتخليص النقد من سطوة نظرية الأدب، وتخليص المنهج السيميائي من وصاية اللسانيات، انجلت آفاق جديدة أمام الدراسة السيميائية للمسرح.

٢ - سيميائيات المسرح : الموضوع والوضع الإبستمولوجي

٢ - ١ - حول قضية التسمية

يختلف الباحثون اختلافا كبيرا حول موضوع علم السيميائيات، وحول منهجه، ومرد ذلك إلى سببين: الأول الاعتراف المتأخر به، والثاني هو اتساع موضوعه وتشعبه، وكثرة القضايا التي انصب اهتمامه عليها. لكن على الرغم من هذا الاختلاف فإن هناك قاسما مشتركا بين جميع المهتمين بهذا المنهج، فهم يتفقون حول أمرين أساسيين على الأقل: يتمثل أولهما في أن موضوع السيميائيات هو العلامات، ويتجلى الثاني في أن هذه العلامات تشتغل باعتبارها نسقا شكليا.

وباستثناء هذه القاعدة الموحدة، تعم الفرقة والاختلاف. ولعل أول تجل لهذا الاختلاف هو التسمية: فالناطقون بالفرنسية يميلون إلى تداول مصطلح «سيميولوجيا» (La Sémiologie) الذي وظفه «سوسير»، في حين يتداول الناطقون بالإنجليزية مصطلح «سيميوطيقا» (Semiotics) الذي استعاره «بيرس» من «جان لوك» (J.Lock) وأطلقه على نظريته حول العلامات، وورثه عنه أتباعه، وأشاعوه.

على أن بعض الباحثين - في المجال الفرنسي على وجه الخصوص - وظفوا المصطلحين معا باعتبارهما مترادفين إلى حدود السبعينيات من القرن العشرين، ليشرع بعد هذا التاريخ مفهوماهما في التباين. بيد أن الباحثين اختلفوا كذلك بهذا الشأن. إذ منهم من جعل «السيميولوجيا» تشمل «السيميوطيقا»، ومنهم من جعل «السيميوطيقا» تستوعب «السيميولوجيا».

أما أنصار الرأي الأول فاعتبروا «السيميولوجيا» هي العلم الذي يدرس كل الأنساق العلاماتية، وخصصوا مصطلح «السيميوطيقا» لتعيين تلك الأنساق ذاتها. فاللغة عندهم

«سيميوطيقا»، والإيماء «سيميوطيقا» ... أما من يجعلون «السيميوطيقا» أهم من «السيميولوجيا»، فإن «السيميوطيقا» في رأيهم تهتم بكيفية اشتغال المعنى في التواصل الإنساني عامة، سواء أكان مقصودا أم غير مقصود؛ في حين أن «السيميولوجيا» - في اعتبارهم - تتعامل مع كيفية اشتغال المعنى في مجالات محددة كالسينما والمسرح والأدب... وقد مثل هذا التصور «كريستان ميتز» (C.Metz) الذي اقترح أن يخصص مصطلح «سيميوطيقا» البيرسي للنظرية السيميائية العامة، ويخصص مصطلح «سيميولوجيا» السوسيري للكيفية التي تشتغل بها العلامات في حقول الحياة الاجتماعية المختلفة.

أما «أمبيرتو إيكو» فيميز بين المصطلحين بناء على مقدار تبعيتهما لعلم اللسان، فالسيميولوجيا تميل - في نظره - إلى استعارة نماذج اللسانيات ومفاهيمها وإجراءاتها المنهجية، لتعممها على ظواهر غير لسانية؛ في حين تجنح السيميوطيقا إلى الاستقلال عن علم اللسان، واصطناع مفاهيمها الخاصة بها[13].

وإذا مضينا إلى المجال العربي وجدنا قضية تسمية هذا المفهوم مطروحة بحدة. ذلك أن القارئ يواجه تعددا وتباينا مصطلحيا يسقطه في الحيرة والارتباك. فإذا كان بعض الدارسين لجأوا إلى اقتراض لفظة «La sémiologie» من الحقل الفرنسي، وتعريبها عن طريق إضافة مقطع في آخر الكلمة، متكون من ياء مزيدة بعد الجيم المكسورة، ثم إشباعها بمد مفتوح، لتجانس الصيغة المألوفة في تعريب أسماء العلوم شأن البيولوجيا والسوسيولوجيا .. فقد آثر فريق آخر تعريب اللفظة الإنجليزية «Semiotics» عن طريق قلب كافها قافا وتائها طاء بحكم الجوار الصوتي، وطلبا للمجانسة الصوتية بين الإطباق الصوتي والاستعلاء، ثم إشباعها بمد مفتوح: فجاءت تركيبة المصطلح كالآتي: «سيميوطيقا»[14].

ومال فريق ثالث إلى البحث عن مقابل للمصطلح الأجنبي بناء على تركيبه الاشتقاقي، فاقترحت مقابلات عديدة، نذكر منها: علم العلامات وعلم الأدلة[15]. وآثرت مجموعة أخرى من الباحثين التنقيب عن كلمة عربية أصيلة تفي بالغرض، وتؤدي المعنى المراد بالمصطلح أحسن أداء؛ فوجدوا ضالتهم في مادة لغوية عربية تتضمن معنى الإشارة والعلامة؛ وهي لا تقترب من اللفظة الغربية في دلالتها فحسب، بل حتى في تركيبها الصوتي. إنها مادتا السين والميم تعضدهما حروف اللين، والهمزة أحيانا. فالمادة في تقليباتها المختلفة تقوم على نواة دلالية هي «التعليم» و«الوسم». فمادة «س م و» وتدل في أحد وجوهها على «التسمية». والاسم كما هو معلوم يوضع للتمييز شأنه شأن العلامة. ومادة «وسم» تحيل - من ضمن ما تحيل عليه - على وضع العلامات المميزة، ومنها وسم البعير بالكي ليعرف ويتميز[16]. وتحيل مادة «س و م» على السومة وهي العلامة، ومنها سوّم الفرس... هكذا تتركب من هذه المادة صيغ خمس هي: السيمة والسيمى والسيماء والسيميا والسيمياء، تتضمن كلها معنى العلامة.

وبذلك اقترح بعض الباحثين لفظة سيمياء مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي؛ لا سيما أن صيغته الصرفية ليست غريبة عن صيغة أسامي العلوم في العربية، كاستعمال لفظة الكيمياء للدلالة على علم المادة، والفيزياء للدلالة على علم الطبيعة [١٧]، لكن خوف اللبس دفع بعض الدارسين إلى استعمال اللفظة في صيغة الجمع (سيميائيات)، وذلك لتتصرف دلالتها إلى العلم، مثلما هو الشأن مع «رياضيات» و«طبيعيات»[١٨].

ونحن من جانبنا فضلنا استعمال لفظة «سيميائيات» على ما سواها من التسميات، وذلك اقتناعا منا بأن توافر اللفظ العربي الأصلي يغني عن اللجوء إلى الدخيل والمعرب. ثم إن هذه اللفظة بحكم أصالة مادتها العربية تتيح للباحث إمكان اشتقاق ما هو في حاجة إليه من ألفاظ مرتبطة كالصفة (سيميائي) والمصدر (سمياة).

٢ - ٢ - بين سيميائيات المسرح واللسانيات العامة

يشكل ظهور المنهج البنيوي في مطلع القرن العشرين، في مجال علم اللسان على يد العالم السويسري «فرديناند دو سوسير» (١٨٥٧ - ١٩١٣)، ثورة علمية حقيقية في مجال العلوم الإنسانية. فقد أقدم هذا العالم على توسيع نطاق منهجه ليتجاوز اللغة إلى باقي الظواهر التواصلية المرتبطة بحياة الإنسان، مؤسسا بذلك مشروع علم جديد أطلق عليه اسم «السيميولوجيا»[١٩] (La sémiologie)، من اليونانية (Semions)، أي «علامة» يقول: «اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، ومن ثم فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية، وأشكال اللياقة وصيغها، والإشارات العسكرية... وعلى رغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم الأنظمة المذكورة»[٢٠].

يتبدى من هذا القول أن «سوسير» يؤسس علم السيميائيات باعتباره مستقبليا ينصب على دراسة ظواهر مختلفة، بعضها خاص بالتواصل الإنساني، كالكتابة وأبجدية الصم والبكم؛ وبعضها الآخر لا يرمي إلى التواصل بالمعنى الدقيق للكلمة، كالطقوس الرمزية وصيغ اللياقة... وهو يجعل هذا العلم المستقبلي أعم من علم اللغة الذي لا يشكل سوى فرع منه. ولكن كيف يوجد الفرع قبل الأصل؟ وما العلاقة بين العلمين؟

يجيب «سوسير» قائلا: «يمكن تصور علم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، وسيشكل جزءا من السيكولوجيا الاجتماعية، ومن ثم جزءا من السيكولوجيا العامة، سنطلق عليه اسم سيميولوجيا (من الإغريقية Semions، أي علامة). وسيعرفنا هذا العلم بماهية العلامات، والقوانين التي تحكمها. وما دام لم يوجد بعد، فلا نستطيع التنبؤ بما سيكون عليه في المستقبل. لكن هذا لن يمنعه من الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفا. واللسانيات لا تمثل سوى فرع منه. وستكون القوانين التي تكتشفها السيميولوجيا قابلة للتطبيق في مجال اللسانيات، التي ستظل مرتبطة بمجال محدد داخل مجموع الوقائع الإنسانية. أما موقع السيميولوجيا الدقيق، فسيناط تحديده بعالم النفس[٢١].

وإذا كانت السيميائيات - في نظر «سوسير» - تستوعب اللسانيات على مستوى الموضوع، فإن اللسانيات بالمقابل تقدم للسيميائيات نموذجا منهجيا عليها أن تقتدي به. فاللغة «من جهة تقدم - أكثر من أي نظام آخر - أساسا يساعد على إدراك طبيعة المسألة السيميولوجية؛ ولكن لطرح هذه المسألة السيميولوجية بكيفة مرضية، ينبغي أن تدرس اللغة في حد ذاتها»[٢٢]، فدراسة النسق اللغوي دراسة محايثة إذن من شأنها أن تقدم كبير العون لعلم السيميائيات، لأن اللغة هي النسق التواصلي الأكثر تداولا. بل يذهب «سوسير» إلى أن علم اللسان هو النموذج الذي ينبغي أن تتأسس السيميائيات على منواله. وقد ترتب عن هذا أن بوئت اللغة مكانه متميزة بين أنظمة العلامات. يقول: «... إن العلامات التي تتميز بالاعتباطية المطلقة تحقق - أكثر من غيرها - العملية السيميولوجية. ومن هذا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات، على الرغم من كونها نسقا خاصا فحسب»[٢٣].

والملاحظ بهذا الصدد أن «سوسير» قصر اهتمامه على اللغة، في حين لم تحظ منه الأنساق الأخرى إلا بإشارات عابرة، فهو لم يحاول حصرها، ولم يقدم أي معيار لتحديد طبيعتها.

وإذا كان «سوسير» يعتبر اللسانيات جزءا من السيميائيات، فإن مفكرا آخر هو «ر. بارت» يعكس الآية، فيعد اللسانيات هي الأصل، والسيميائيات بمنزلة الفرع منها. وحجته في ذلك أن العلامات غير اللفظية الدالة، لا تستطيع الاشتغال دون سند من اللغة، فهو يعترف بكون «الأشياء والصور والسلوكات تؤدي دلالات، وهي تفعل ذلك بامتياز، لكنها لا تقوم بذلك بشكل مستقل أبدا. فكل الأنساق السيميائية تمتزج باللغة»[٢٤]، لتوضيح هذه الأطروحة يقدم «بارت» بعض الأمثلة من حقل الموضة ومجال الصورة. فاللباس يحمل دلالات متنوعة، بحيث يصح الحديث فيه عن «خطاب الموضة»، لكنه لا يفعل ذلك إلا بمعونة اللغة. يقول: «هل يستطيع اللباس - لكي يدل - الاستغناء عن كلام يصفه ويعلق عليه، ويمنحه دوالا ومدلولات وفيرة، حتى يصبح نسقا من الدلالات؟ إن التواصل الإنساني رهين باللغة، وليس بوسع أي عملية سيميائية أن تتجاهل هذه الحقيقة»[٢٥].

وينطبق الأمر ذاته على الصورة، فهي تكون مقرونة باللغة في معظم الأحيان، ويتخذ الخطاب اللفظي شكل عناوين أو هوامش أو تعليقات، لتدعم وظيفتها الدلالية[٢٦]. بل يذهب «بارت» إلى ما هو أبعد حين يقرر: «من الصعب أكثر فأكثر تصور نسق من الصور أو الأشياء تستطيع مدلولاته أن توجد خارج اللغة [...] فلا وجود للمعنى إلا عبر اللغة، وما عالم المدلولات إلا عالم اللغة»[٢٧].

قد يعجب القارئ لهذا الموقف، لا سيما أن صاحبه معروف باستقصاء العديد من أنساق العلامات، والبحث عن خصوصياتها، وآليات اشتغالها، وفي مقدمتها النسق المسرحي، الذي رفض اختزاله في النص الدرامي - ذي المادة اللفظية - وألح على ضرورة إبراز خصوصية «العلامة المسرحية»، وتعيين مكوناتها.

وقد أثارت هذه الأطروحة حول صلة السيميائيات باللسانيات جدلا كبيرا، فجند العديد من الباحثين أنفسهم لدحضها وتفنيدها، مبرهنين على أن الأنساق السيميائية الأخرى تستطيع الدلالة بصفة مستقلة. فهذا «لوي بورشر» (L.Porcher) يستدرك على «بارت» بما يلي:

– ليس من الثابت أن الرسالة الأيقونية لا تستطيع الدلالة بمفردها، ولا أدل على ذلك من وجود أفلام صامتة تماما، وهي مفهومة مع ذلك. والأمر نفسه بالنسبة إلى الـ «مايم» (mime).

– يذهب «بارت» إلى أن مختلف أنظمة الأشياء (لباس، أكل،...) لا تدل إلا بمعونة اللغة. وهو حين درس نسق الموضة، تعامل مع الموضة المكتوبة، مما لا يفيد إلا جزئيا في فهم كيفية اشتغال دلالة الزي داخل المجتمع. ثم إنه أغفل القضية الأساس، المتمثلة في: كيف يؤدي لباس ما دلالة محددة؟ كيف يحيل لباس على التزمت والمحافظة، في حين يحيل آخر على الخلاعة والإباحية؟

إن المسألة تطرح على مستوى أعمق وأشمل، لأن الأمر يتعلق باختيار فلسفي وأنطولوجي. فالعالم في نظر «بارت» أخرس، ولا يستطيع الكلام إلا عبر اللغة، وهو ما يترتب عنه خلاصتان هما: إن العلم مجرد لغة، وإن العالم الوحيد الموجود هو عالم العلم. وعلى الرغم من أن هذه الأطروحة لا تعدم نصيبا من الصحة، فإنها تفرض «دكتاتورية» اللغة، موهمة بمغالطة مفادها: أن كل دلالة لا يمكن أن تكون إلا لسانية، ومن ثم فإن كل ما ليس لسانيا لا يستطيع الدلالة.

يخلط «بارت» بين اللغة واللغة الواصفة أو «الميتالغة» «méta-langage». فهو يستنتج من كون اللغة تستطيع ترجمة مدلولات من أنسقة أخرى غير لسانية، أنها هي النسق الوحيد الذي ينتج الدلالة بحق. وهو أمر غير كاف لاستنتاج أن الدلالة ذات منشأ لساني[28].

ويمكن أن نضيف ملاحظة أخرى أوردها أعضاء مدرسة «لييج» (Liége) مفادها أن إطلالة بسيطة على كتب الرياضيات والفيزياء والكيمياء والتكنولوجيا .. تثبت أنها مليئة بالرسوم والصور، وهي رسوم وصور لا يصح الاستغناء عنها، والاكتفاء بالخطاب اللفظي[29].

وإذا عدنا إلى مجال المسرح، وجدناه يوظف النسق اللغوي، الذي يتخذ في العرض شكل حوارات بين الشخصيات؛ لكنه يوظف إلى جانبه أنساق أخرى متنوعة، منها ما هو سمعي، كالمؤثرات الصوتية؛ ومنها ما هو بصري كاللباس والإيماء والإنارة.... وإذا كان تطبيق المفاهيم اللسانية في دراسة الحوار لا يثير كثيرا من الجدل، فإن تعميمها على باقي الأنساق يمثل نقطة خلاف بين الباحثين. ففي الوقت الذي جوَّز فيه بعضهم افتراض مفاهيم اللسانيات لدراسة مختلف أنساق العرض المسرحي، كرواد مدرسة «براغ» و«كاوزن» و «أندري هلبو» وغيرهم، أبدى آخرون غيرة شديدة على حرمة تلك المفاهيم اللسانية، ورأوا في نقلها إلى مجال المسرح تجنيا عليها، وتدميرا لقيمتها العلمية.

ويعدُّ عالم اللسان الفرنسي «جورج مونان» «G.Mounin» من أكثر المتشددين بهذا الخصوص. فهو يقول: «... وبإنعام النظر في معرفة علماء اللسان – اليقينية نسبيا – باللغة

بمعناها الدقيق، يمكن التأكد من استحالة تفسير الفرجة المسرحية بالتطبيق الميكانيكي للمفاهيم التقنية التي بلورها علماء اللسان لتوصيف الملفوظات اللسانية (...). فالبحث عن فونيمات في الديكور - عوض وحدات دالة - مضيعة للوقت، لا سيما إذا كانت هذه الفونيمات المزعومة تنتظم وفق القواعد نفسها التي تتحكم في النسق الصواتي...»[٣٠].

وإذا كنا نتفق مع هذا المفكر في أن التطبيق الميكانيكي لمفاهيم اللسانيات يمكن أن يعيق البحث السيميائي في مجال المسرح، فإننا نختلف معه في اعتراضه على استعارة بعض المفاهيم التي ليست حكرا على اللسانيات، كمفاهيم «التواصل» و«البنية» و«النسق» و «الشفرة» ... التي تنتمي إلى السيميائيات العامة. والحقيقة أنه ينبغي التمييز بين المفاهيم الخاصة باللسانيات، التي لا يصح تداولها في غير هذا المجال، كمفاهيم «الفونيم» و«المورفيم» و«المونيم»... والمفاهيم السيميائية العامة التي صيغت في اللسانيات في أول الأمر، ثم عُمِّمت ووُسِّعت لتنطبق على ظواهر سيميائية تتجاوز اللغة؛ من قبيل المفاهيم: العلامة والدال والمدلول والنسق والإبدال والمركب والتصريح والإيحاء وغيرها... وتوظيف هذه المفاهيم لا يمكن أن يعني بأي حال من الأحوال وضع سيميائيات المسرح تحت وصاية علم اللسان. صحيح أن اللسانيات يمكن أن تقدم خدمات جليلة لدارس النص الدرامي وقواعد التلفظ وبلاغة الحوار... لكنها لن تقدم كبير فائدة في دراسة الأنساق البصرية والتفاعلات الحاصلة بينها فوق الخشبة. بل إن تبعية سيميائيات المسرح للسانيات في مرحلة من مراحل حياتها، واستعارتها لمفاهيمها وإجراءاتها المنهجية بشكل ميكانيكي، قد قادها إلى مأزق نظري وتطبيقي، ودفعها إلى الخوض في قضايا لا جدوى منها ... فعوض الجري وراء استنساخ النموذج اللساني، حري بسيميائيات المسرح أن تستفيد من إنجازات السيميائيات العامة، ومن مكاسب بعض السيميائيات القطاعية المجاورة، شأن سيميائيات السينما والتصوير الفوتوغرافي والفنون التشكيلية ووسائل الإعلام الجماهيرية وغيرها.

٢ - ٣ - بين سيميائيات المسرح والسيميائيات العامة

إذا كان «سوسير» قد وضع الخطوط العريضة للسيميائيات باعتبارها مشروعا مستقبليا على الباحثين اللاحقين ترجمته إلى واقع، فإن «شارل ساندرس بيرس» (١٨٣٩ - ١٩١٤) سيضطلع ببناء صرح نظريته السيميائية بنفسه يقول: «لم يكن بوسعي أن أدرس أي شيء: الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقا، التيرودياميك، البصريات، التشريح المقارن، الفلك، السيكولوجيا، علم الأصوات، علم الاقتصاد، تاريخ العلوم، الرجال والنساء، الخمر، ... إلا دراسة سيميائية»[٣١].

وقد انطلق «بيرس» في تأسيس هذا العلم من منطلقات مخالفة لتلك التي انطلق منها «سوسير»؛ ولذلك جاءت نظريتاهما متباينتين. ففي الوقت الذي انطلق فيه «سوسير» من

أساس سوسيولوجي، مستلهما مرجعيته من نظرية «إميل دور كايم»، انطلق «بيرس» من منظور فلسفي ومنطقي، يستمد مرجعيته من الظاهراتية (la phénoméonlogie) والرياضيات والمنطق والأنثروبولوجيا السلوكية؛ وذلك بقصد بناء نظرية عامة للعلامات، تستوعب الواقع في كليته، سواء أكان مدركا أم مبنيا، ولا تحظى اللغة في هذه النظرية بأي أهمية خاصة؛ لا سيما أن علاماتها لا تنتمي إلى نوع مميز، ولا حتى إلى جنس قار.

والعلامة عند «بيرس» عبارة عن شيء يعوض شيئا معينا، وفق علاقة معينة أو صفة محددة، بالنسبة إلى شخص معين. وكون العلامة موجهة إلى شخص معين معناه أنها تخلق في ذهنه علامة معادلة، أو علامة أكثر تطورا يسميها «بيرس» مفسرا (interpretant) للعلامة الأولى. وتعوض هذه العلامة شيئا معينا هو ما يسميه «بيرس» موضوع العلامة (objet) [22].

هكذا تتألف العلامة عند «بيرس» من مكونات ثلاثة، هي:

أ - **الممثل** (representame): وهو السند المادي للعلامة، ولا وجود له إلا من خلال تحققه داخل موضوع بواسطة مفسر. إن الممثل يمثل شيئا معينا. هو الصورة الصوتية أو البصرية، إذا كان الأمر يتعلق بكلمة مثلا. ولأنه عماد العلامة، فهو يشكل علامة بغض النظر عن الموضوع الذي يحيل عليه.

ب - **الموضوع**: ويناسبه عند «سوسير» المرجع، ويعني ما يحيل الممثل عليه، سواء أكان واقعيا أم خياليا أم مجردا أم خرافيا. ويميز «بيرس» بين نوعين من الموضوعات: الأول هو الموضوعي الديناميكي، وهو الموضوع الواقعي الذي لا يمكن للعلامة أن تعبر عنه بسبب طبيعة الأشياء، وتكتفي بالإشارة إليه، تاركة أمر اكتشافه للمفسر بواسطة التجربة. أما الثاني فهو الموضوع المباشر، ويكون جزءا من أجزاء العلامة، وعنصرا من عناصرها[23].

ج - **المفسر**: ويتميز بطابعه الوساطي، أي أنه يربط بين الموضوع والممثل، فييسر بذلك تأويل العلامة. ويميز «بيرس» بين ثلاثة أشكال من المفسرات: المباشر والدينامي والنهائي.

- يرتبط المفسر المباشر بإدراك العلامة في حد ذاتها. وهو يتصل بمعطيات الموضوع المباشر، ودلالته لا تتجاوز حدود التجربة المباشرة التي يقتضيها الإدراك المشترك.

- أما المفسر الدينامي فهو الأثر الذي تحدثه العلامة في الذهن. وهو على خلاف الأول الذي يقوم على التعيين، يتأسس على التأويل، فيرسخ بذلك العلامة في المخزون الثقافي.

- تكمن وظيفة المفسر النهائي في إرساء العملية التأويلية، وحصرها في نسق معين. ولفظة «نهائي» لا صلة لها بـ «النهاية في الزمن»؛ لأن هذا المفسر ليس أبديا؛ ولكنه نهائي داخل صيرورة معينة فحسب، أي داخل سلسلة من الإحالات[24].

ولعل أكثر تقسيمات «بيرس» شيوعا هو التقسيم القائم على علاقة العلامة بموضوعها. وقد ميز بناء على هذا المعيار بين:

أ - **الأيقون**: (Icon) وهو علامة تحيل على موضوعها بفضل اشتراكهما في بعض الخصائص والملامح. وسواء أكان الشيء نوعية أم كائنا أم عرفا؛ فإنه يكون أيقونا لشبيه عندما يستخدم علامة له. والواقع أن فكرة الشبه هذه قد أثارت كثيرا من الجدل، لا سيما أن الشبه درجات، تمتد من الصورة الفوتوغرافية الأمينة إلى الرسوم التخطيطية والبيانية[٢٥].

ب - **المؤشر** (Index): ويرتبط بموضوعه ارتباطا سببيا، وكثيرا ما يكون هذا الارتباط فيزيقيا من خلال المجاورة. ويحشر «بيرس» في هذا النوع أعراض الأمراض وأسماء الإشارة والضمائر وغيرها.

ج - **الرمز** (symbol): وتكون العلاقة فيه بين العلامة والموضوع علاقة اتفاقية. وقد عرفه «بيرس» بأنه علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه بواسطة العرف. وغالبا ما يقترن هذا العرف بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه[٢٦].

إن الفرق بين هذه الأنواع الثلاثة من العلامات ليس فرقا في الموقع داخل تراتبية نسبية. فليس حضور الشبه أو العلية أو غيابهما. ولا التقابل بين الاعتباط والتعليل هي التي تقيم هذه الثلاثية: بل ما تقيمها هي الهيمنة، أي هيمنة جانب على الجوانب الأخرى. وبهذا يمكن الحديث عن هذه الحدود بوصفها وظائف: الوظيفة الأيقونية، والوظيفة التأشرية، والوظيفة الرمزية.

ويتعذر الاستطراد هنا في عرض كل تصنيفات «بيرس» الأخرى للعلامات. فقد كان يعتقد إمكان توليد ٥٩٠٤٩ تأليفا من الناحية النظرية، استخرج منها ستة وستين نوعا دالا[٢٧]. وتجب الإشارة إلى أنه لاستيعاب هذه التصنيفات المعقدة تلزم معرفة عميقة بالأسس الفلسفية التي أقام عليها «بيرس» نظريته حول العلامة. ولعل هذا هو ما جعل الباحثين يتحفظون في توظيف تلك التصنيفات، باستثناء تقسيمه الثلاثي (مؤشر/أيقون/رمز)، الذي لقي رواجا كبيرا في مجالات سيميائية عديدة، من ضمنها سيميائيات المسرح.

وتكمن مزية هذا النموذج مقارنة بالنموذج السوسيري في كونه يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين العلامة ومرجعها؛ لذلك فهو يبدو أكثر كفاءة في تفسير الاشتغال الدلالي للنص الدرامي والعرض معا. كما أنه يسمح - بما أنه يشمل المفسر - بمعالجة دور المتلقي في صنع الدلالة المسرحية. والسؤال الذي يلح في هذا المقام: لماذا اقتصر الباحثون على استعارة الثلاثية الثانية من تصنيف «بيرس»؟ الا يهدد هذا الصنيع بالسقوط في الاختزال والانتقائية؟ ومن ثم مجانبة الموضوعية العلمية؟

يجيب «باتريس بافيس» «P.Pavis»: «يبدو لي من غير المجدي استعمال بناء «بيرس» الفلسفي بأكمله، والبحث في النص والعرض عن العلامات الفرعية التسع وعن توليفاتها. فإضافة إلى صعوبة إدراك تلك الأنواع، فقد كان من المناقض لروح بحوثي تحديد أنماط جامدة من العلامات. لذلك ملت إلى الحديث عن وظائف دالة، تتسم بالتحول على امتداد العرض، وهي: الوظيفة

الأيقونية والوظيفة التأشيرية والوظيفة الرمزية. ولعل التوظيف الوحيد المقنع للثلاثيات البيرسية الثلاث - في حدود علمي - هو توظيف «نادين» (Nadin) (١٩٧٩)[٣٨]؛ لكنه دفع مقابل دقته النظرية: طابع عمله التجريدي الذي لا يحترم خصوصية المسرح»[٣٩].

ولم يكن «بافيس» الوحيد الذي تبنى ثلاثية «بيرس»، فقد أخذ بها عدد كبير من الباحثين كذلك، نذكر «جان كوت» (J.Kott) و«آن إيبرسفيلد» (A.Ubersfeld) و«أندري هلبو» (A.Helbo) و«كير إيلام» (K.Elam) و«مارتن إيسلن» (M.Esslin) وغيرهم. والواقع أن هذا النموذج مارس إغراء كبيرا على الباحثين، مما جعل بعضهم ينخرط في تطبيقه بسذاجة، فسقطوا في الخلط والاستنتاجات المتسرعة.

إن الباحث في مجال سيميائيات المسرح كثيرا ما يجد نفسه مترددا بين هذين النموذجين النظريين الكبيرين: نموذج «سوسير» ونموذج «بيرس»، ويحتار في أيهما يختار. ولعل السؤال الجدير بالطرح هو ذاك الذي ورد على لسان «داليدال»: «أنصوغ النموذج انطلاقا من التجربة؟ أم نحلل التجربة في ضوء نموذج ليست مبادئه ومنطلقاته وليدة المصادفة؛ لأنها نتاج انسجام الحكم؟ وبعبارة أخرى: كيف نختار؟ فما دام كل نموذج يحظى بالاستقلال، ولا يحتمل أي تدخل خارجي، سيكون من الإجحاف ترجمة سيميائيات «بيرس» بمصطلحات «سوسير»، أو العكس. إن اختبار صلاحية كل منهما يكمن إذن في انسجام النموذج الذي يمكن استخراجه منه، وفي خصوبة التحاليل التي يسمح بها. فالاختيار رهين بالالتزام»[٤٠].

ونحن نعتقد أن سيميائيات المسرح ليست مجبرة على الالتزام الحرفي بهذا النموذج أو ذاك. فما دامت تشتغل على موضوع مركب، يوظف علامات متنوعة ومتباينة، وشفرات مختلفة، عليها أن تتعامل بنفعية مع النموذجين معا، شريطة ألا تسقط في التلفيق، وأن تحافظ على قدر من الانسجام والتماسك.

بل إن المقاربة السيميائية للمسرح لا يمكن أن تكون إلا مقاربة كلية، تتقاطع فيها مجموعة كبيرة من المعارف والعلوم، وتتكامل. وهو أمر الحث عليه الجمعية العالمية للفرجة (A.I.S.S) في مؤتمرها الأول [٤١]. لهذا يتعين الحذر في حصر مجال سيميائيات المسرح حصرا ضيقا. صحيح أن تفضيل الحقل الذي نشتغل فيه - أي المسرح - ضروري، لكن سيكون من الحيف ألا نتصور إمكان قيام ماسماه «كريستيان ميتز» (C.Metz) بـ «سيميائيات عامة للثقافة»[٤٢]. فقد لاحظ هذا الباحث أن موضوع فيلم من الأفلام يمكن أن يدرك انطلاقا من مجموعة من الأنساق الثقافية، التي تشكل مجموعات دالة ومنظمة، حتى إن كانت غريبة عن السينما. بعبارة أخرى فإن السينما «لاتقتصر على «اللغة» السينمائية، بل تشمل كل الدلالات الاجتماعية والإنسانية القائمة في مجالات ثقافة أخرى، والتي تنقلها الأفلام كما هي»[٤٣]. ولا تختلف حال المسرح في هذا عن حال السينما.

إن سيميائيات المسرح في رأينا ينبغي أن يتقاطع فيها عدد كبير من المعارف والاختصاصات العلمية، وذلك حتى تتمكن من فهم الظاهرة المسرحية وتفسيرها، لا باعتبارها مجموعة من الرسائل فقط، وإنما بوصفها جماعا من الشفرات الخاصة والعامة، التي تحكمها قواعد وقوانين مستقلة؛ ولكن في إطار نسق كلي تستمد منه دلالتها الكلية.

٢ - ٤ - سيميائيات المسرح بين التواصل والدلالة

لقد مر بنا كيف أن «سوسير»، وهو يضع لبنات المنهج السيميائي الأولى، لم يحدد بوضوح السبيل الذي ينبغي أن يسلكه هذا العلم الجديد؛ ومر بنا كذلك كيف أنه عندما تحدث عن المواضيع التي ينبغي أن ينصب عليها البحث، ذكر أنشطة وممارسات متنوعة، بعضها خالص للتواصل الإنساني، كاللغة المنطوقة وأبجدية الصم البكم و«المورس» والإشارات العسكرية... وبعضها ليس كذلك، مثل الطقوس الرمزية وصيغ الاحترام...»[44]. وقد نتج عن هذا الغموض في التحديد أن سار هذا العلم الناشئ في اتجاهين متباينين. فبعض الباحثين ذهب إلى أن موضوع السيميائيات يشمل الأنساق التواصلية فقط، أي تلك التي يكون القصد من توظيفها هو التواصل أساسا؛ ونذكر من هؤلاء «برييطو» (L.Prieto) و«بيوزنيس» (E.Bussens) و«مونان» (G.Mounin) وغيرهم.. في حين ذهب آخرون إلى ضرورة توسيع مجال البحث السيميائي ليشمل كل الظواهر الثقافية الدالة، ويمثل هذا الفريق «بارث» و«جريماس» (A.J.Gremas) و«كورتيس» (Courtés) وغيرهم.

فـ «بيوزنيس» مثلا يحصر مجال السيميائيات في دراسة «الوقائع القابلة للإدراك، والصادرة عن وعي، أي التي يتم إنتاجها صراحة للتعبير عن حالة الوعي تلك، فيتعرف المخاطب مصدرها. وبهذا فإن موضوع السيميائيات يقتصر على الوقائع التي نسمها إشارات»[45]. فهو يقصر موضوع السيميائيات، إذن، على الظواهر التواصلية، أي تلك التي تقوم على توظيف وسائل «للتأثير في الغير، فيدركها هذا الغير باعتبارها كذلك»[46]. وبناء عليه ينبغي التساؤل، عند الإقبال على الدراسة السيميائية لظاهرة من الظواهر، عما إذا كانت تلك الظاهرة تصدر عن مقصدية تواصلية أم لا؛ وهو ما يؤدي إلى إقصاء كل الظواهر التي لا تبرز فيها هذه المقصدية من حقل السيميائيات، والاكتفاء فقط بالشفرات التي تكتسب بالتعلم. ومن بين هذه الشفرات التي تناولها هؤلاء بالدرس، نجد إشارات الطريق وترقيم غرف الفنادق وأرقام الهاتف وأرقام الأتوبيس... وعلى الرغم من أهمية دراسة هذه الأنظمة التواصلية، فإن قصر السيميائيات عليها، وإغفال الأنواع الأخرى من العلامات - شأن «المؤشرات» (les indices) -، من شأنه أن يقصي فرعا مهما من السيميائيات المعاصرة، وهو التداولية «La pragmatique»، كما أنه سيفضي إلى إقصاء سيميائيات الفنون المختلفة، بدعوى أن وظيفة الفن الأساسية ليست هي التواصل بمفهومه اللساني.

أما الاتجاه الآخر، فلم يولِ مبدأ القصدية أهمية كبيرة في التواصل، بل اهتم أساسا بالدلالة، فيجعل السيميائيات تقارب كل الظواهر التي تتضمن دلالة، سواء أكان القصد منها التواصل أم لم يكن. يقول «بارت»: «ما الجامع بين هذا المزيج من الأشياء: لباس، أكلة، إيماءة، فيلم، موسيقى إشهارية، قطعة أثاث، عنوان في جريدة؟ إن ما يجمع بينها – على الأقل – هو كونها كلها علامات. فحين أتجول في الشارع، وأصادف هذه الأشياء، فإنني أخضعها – عند الحاجة، ودون وعي مني – للقراءة (...) فهذه السيارة تخبرني عن وضع صاحبها الاجتماعي، وذاك اللباس يعلمني بمدى تزمت صاحبه أو تفتحه...»[٤٧] فـ«بارت» إذن يوسع حقل السيميائيات ليشمل كل الوقائع الثقافية. وهو لا يجد غضاضة في استعارة مفاهيم علم اللسان لدراستها، كما فعل في بعض بحوثه التطبيقية، كتلك التي تضمنها كتابه «أساطير» (Mythologies).

وقد أثار هذا الصنيع حفيظة بعض الآخذين بسيميائيات التواصل، كما هو الشأن بالنسبة إلى «جورج مونان» الذي يقول عن «بارت»: «إن مبعث الخلط الذي وقع فيه «بارت» هو الكيفية التي يستعمل بها كلمة علامة. فحين يطلق هذه اللفظة على كل واقعة ذات دلالة، أو يمكن العثور لها على دلالة بالتقصي العلمي، فإنه يقع ضحية مغالطات من قبيل: كل ما له دلالة علامة، وكل مجموعة من العلامات تشكل نسقا؛ وبما أن كل نسق من العلامات يشكل لغة، فإن مجموع الوقائع التي أبحث عن دلالتها تشكل لغة، ومن ثم فأنا أبحث في السيميائيات، ويجوز لي استعارة مبادئ التحليل اللساني ومناهجه من «سوسير»»[٤٨]. وهو استدلال خاطئ في نظر «مونان»، لأنه ينطلق من مقدمات خاطئة، ويستعير مصطلحات ومفاهيم لسانية، دون مراعاة مدى انطبقاها على الوقائع الجديدة.

ويأخذ أصحاب سيميائيات الدلالة على أنصار سيميائيات التواصل غموض مبدأ القصدية الذي ينطلقون منه «... فعلى أي مستوى تقع هذه القصدية (سيكولوجية، سوسيولوجية ...)؟ وما معايير تحديد وجودها؟ أتكون صريحة دائما؟ أم أنها تكون مضمرة أيضا؟ (...) فإذا كانت واجهة محل تجاري تعلن بواسطة الكتابة عن كونه «صيدلية»؛ أمكن اعتبارها رسالة موجهة من مرسل (هو الصيدلاني) إلى مرسل إليه محتمل (هو الزبون). لنتأمل الآن حال سكة الحديد الإيطالية. فحين يلفت انتباهي أن المقصورات المتجهة إلى الجنوب في حالة سيئة مقارنة بتلك المتجهة نحو الشمال، فهل يتعلق الأمر هنا بالتواصل؟ هل توجد في هذه الحالة رسالة موجهة من المجتمع (س) يقول فيها للمسافرين: المقصورات السيئة للمناطق الفقيرة، والمقصورات الجيدة للمناطق الغنية. من الواضح أن «س» لا يقصد إلى التواصل، لكن يمكن التأكيد – بالمقابل – على أن توزيع المقصورات هذا لا يخلو من دلالة؛ بل يمكن أن نرى فيه تواصلا لا إراديا، ولكنه حقيقي»[٤٩].

لقد نشأت سيميائيات المسرح - أول ما نشأت - مع رواد مدرسة «براغ» حول الدلالة المسرحية، فانصرفت إلى البحث في طبيعة العلامات المسرحية، وعن قواعد تركيبها في العرض، وعن العلامة المسرحية الدنيا ... وعرف هذا الاتجاه امتداده في الستينيات من القرن العشرين مع باحثين أمثال «كوفزان» (T.Kowzan) و«بارت» وغيرهما، ممن كانوا مهووسين بنقل النموذج اللساني إلى الدراسة السيميائية للمسرح، وحريصين على حصر مجال البحث في البنى المغلقة، وكيفية توليدها للمعنى، دون أن يولوا المتفرج أي اهتمام؛ أي دون أن يحفلوا بالطابع التواصلي للمسرح.

وقد برز هذا التجاه بجلاء مع عالم اللسان الفرنسي «جورج مونان»، ولا سيما في مقالة شهيرة نشرها سنة ١٩٦٩ بعنوان «التواصل المسرحي»[٥٠]، نفى فيها صفة التواصل عن المسرح، بحجة أن المتلقي فيه لا يمكن أن يصبح مرسلا، فيستخدم شفرات المرسل الأول نفسها. فالإبلاغ فيه أحادي الاتجاه، مما يجعل أدوار المشاركين ثابتة. فكل ما يمكن الحديث عنه في المسرح في اعتقاد «مونان» هو «الإثارة»؛ أي مجموعة من المثيرات الصادرة عن الخشبة، تتولد عنها استجابات لدى الجمهور.

لقد أثار تصور مونان هذا نقاشات جادة وعميقة حول مفهوم التواصل ذاته، وحول إمكان توظيفه في حقل المسرح. وما يفسر موقف «مونان» المتطرف - في رأينا - هو أنه كان يتحدث بوصفه عالم لسان، حريصا على خصوصية الظاهرة اللسانية، ومن ثم على خصوصية المفاهيم التي صيغت لتوصيفها، وعلى حرمتها من جهة؛ ثم أنه كان ينطلق من تصور تقليدي لدور المتفرج باعتباره ملاحظا سلبيا، من جهة ثانية، وإلا فكيف نفسر تعويضه مفهوم التواصل بمفهوم الإثارة؟ علما بأن العلاقة بين المفهومين ليست علاقة تقابل وتضاد. أليست الإثارة وجها من وجوه «الوظيفة التنبيهية» (la fonction conative) التي حددها «رومان ياكبسون» (R.Jakobson) عند حديثه عن وظائف اللغة؟ وهي وظيفة تحضر بقوة في المسرح، لأنه يتوخى التأثير في المتلقي[٥١].

أما عن قدرة المتفرج على أن يصبح مرسلا، مستعملا الشفرات نفسها، التي يستعملها المرسل، فإن كل ما يطلب في التواصل هو معرفة المتلقي بالشفرة، وقدرته على فك رموز الرسالة «فإذا كان كل من المرسل والمتلقي يعرف الشفرة، فليس من اللازم إطلاقا - لكي يقوم التواصل - أن تتطابق الشفرتان، ولا أن تترجم إحداهما رسائل الأخرى بدقة، ولا أن يتم التواصل في اتجاهي القناة»[٥٢].

ومهما يكن من تطرف أطروحة «مونان»، فإنها نبهت الدارسين إلى صعوبة الإحاطة بالتواصل المسرحي، وإلى خطورة الاستعارة الآلية للنموذج اللساني. كما أنها، وجهتهم إلى ضرورة بناء نموذج ملائم يحترم خصوصية الفن المسرحي. وقصارى القول، فإننا نجاري «بافيس» في تصوره لسيميائيات المسرح، بأنها يلزم أن تسير في اتجاهين متكاملين ومتقاطعين:

– فمن جهة ينبغي أن تركز اهتمامها على الدلالة المسرحية، وكيفية تولد انشغالها. فتدرس طبيعة العلامة المسرحية، ومكوناتها، والتفاعلات بين العلامات في العرض المسرحي.

– ولا ينبغي أن تغفل – من جهة أخرى – دور المتلقي في الدلالة المسرحية، والتفاعل الحاصل بينه وبين الممثل والفضاء المسرحي طيلة العرض، لا سيما أن بعض الاتجاهات المسرحية المعاصرة تراهن على إشراك المتفرج، وتفعيل دوره في إنجاز الفرجة.

والحقيقة أن العلاقة بين سيميائيات التواصل وسيميائيات الدلالة ليست علاقة تقابل وصراع، بل هي علاقة تكامل وتعاضد[٥٣]. ذلك أن حتى أكثر نظريات التواصل تشددا، تؤسس على وقائع تنتمي إلى سيميائيات الدلالة، وليست هذه الوقائع سوى مجموعة من الاعتبارات المقامية التي تسمح بتأويل الرسالة. وهذا معناه أن سيميائيات الدلالة تشكل شرطا ضروريا لقيام سيميائيات تواصلية شاملة وصارمة[٥٤].

٢ – ٥ – سيميائيات المسرح بين النص والعرض

يحظى الفن المسرحي بوضعية سيميائية متميزة داخل مملكة الفنون. فهو ينتمي في الآن ذاته إلى فنون الزمان، شأن الأدب والموسيقى... بما أنه يتضمن نصا – النص الدرامي – لكنه ينتمي كذلك إلى فنون المكان شأن الرسم والنحت والتصوير ... ولعل هذا هو ما جعل «كوفزان» يصنفه – مع فنون الفرجة الأخرى – في نوع متميز؛ يعرفه بأنه «الفن الذي تُبلَغ أعماله في المكان والزمان معا»[٥٥].

والواقع أن المسرح يملك تجليين اثنين، فمن جهة نجد النص الدرامي[٥٦]، الذي يصح أن يقرأ بشكل فردي، وأن يطبع وينشر كما يطبع وينشر أي مؤلف أدبي. ونجد من جهة ثانية العرض أو الفرجة التي تنشأ بعد النص، ويساهم في إبداعها فريق من المبدعين (المخرج، صانع الديكور، السينوغراف...)، وتستهلك بشكل جماعي في قاعة مهيأة لهذا الغرض. ويبدو أن المسرح هو الفن الوحيد الذي يملك هذا التجلي المزدوج[٥٧].

أ – ثنائية نص / عرض في نظريات المسرح

لقد أسفر هذا التجلي المزدوج للمسرح عن نشوء خلاف كبير بين المهتمين بهذا الفن، ولا سيما بعد ظهور فن الإخراج في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فمال بعضهم إلى اختزال المسرح في النص الدرامي، معتبرا العرض شيئا طارئا لا قيمة جمالية له؛ في حين جنح آخرون إلى احتقار النص، واعتباره أبعد ما يكون عن تجسيد خصوصية الظاهرة المسرحية.

ونظرا لضخامة ما كتب حول هذه القضية – بما لا يتسع المجال في هذا البحث لتفصيله – فإننا سنكتفي بتقديم نموذجين يصوران عمق الخلاف الذي نشأ بين الفريقين. يجسد النموذج الأول موقف الفيلسوف الفرنسي «أوجست كونت» (A.Comte). أما النموذج الثاني فيشخصه المخرج الفرنسي «أنتونان أرطو».

يعود التصور الأدبي للمسرح - أي الذي يختزل المسرح في النص الدرامي - في النقد الغربي إلى الفيلسوف اليوناني «أرسطو». فهو حين حدد المكونات الداخلية للتراجيديا، اعتبر الفرجة أقلها شأنا، وأبعدها عن تحقيق اللذة الخاصة بالنوع التراجيدي[٥٨]. وقد وجد هذا التصور امتداده في تاريخ النقد المسرحي الغربي، إذ أخذ به كتاب وفلاسفة كبار، أمثال «أوجست كونت» و«م.ج.هيتيي» (M.J. Hytier) وغيرهما. أما «أ. كونت» فقد ألح في كتابيه «دروس في الفلسفة الوضعية» (Cours de philosophie politique) و«نسق السياسة الوضعية» (Systéme de politique positive) على ضرورة إقصاء «مؤسسة المسرح»، لأن هذا الفن لا يدخل في الفنون الجميلة، التي تتضمن - في رأيه - الرسم والنحت والموسيقى والهندسة. وهو يعتبر المسرح تنويعا وموقتا على الشعر: ثانوي، لأن العرض المسرحي لا يتحقق إلا بمساهمة الممثلين، وما يصدر عنهم من إيماء وحركة، وهي وسائل تعبيرية وضيعة وساقطة: وموقت، لأن العرض فقد كل مبررات وجوده الدينية بعد انفصال المسرح عن الطقوس والشعائر الدينية. ويخلص «كونت» إلى أن اختفاء العرض فقد كل مبررات وجوده الدينية بعد انفصال المسرح عن الطقوس والشعائر الدينية. ويخلص «كونت» إلى أن اختفاء العرض مرتبط بتطور الجمهور وارتقائه من تفضيل وسائل التعبير المادية، إلى تفضيل وسائل التعبير الفكرية المجردة. وبناء عليه يكون العنصر الجوهري في المسرح هو النص الدرامي، الذي يستهلك بشكل فردي، ويشحذ الذهن والمخيلة، شأنه في ذلك شأن أي نص أدبي[٥٩].

وبالمقابل يرى «أ. أرطو» (A. Artaud) أن المسرح فقد خصوصيته وجوهره حين ألحق بالأدب، وأقيم على الكلمة. ومن ثم فلا سبيل - في رأيه - لاستعادة تلك الخصوصية، إلا بإقصاء الكلمة، وإعادة الاعتبار إلى كل ما هو مادي ومحسوس على الخشبة: جسد الممثل، أشياء، أصوات .. يقول: «كيف يعقل الا ينظر المسرح الغربي - أقول الغربي لأن هناك لحسن الحظ مسارح أخرى، كالمسرح الشرقي، عرفت كيف تحافظ على فكرة المسرح بكرا، في الوقت الذي تعهرت هذه الفكرة في الغرب شأن كل شيء - إلى المسرح من منظور آخر غير المسرح الحواري؟

إن الحوار - الذي هو شيء مكتوب ومنطوق - لا ينتمي في الأصل إلى الخشبة، بل ينتمي إلى الكتاب؛ والدليل على ذلك أن مصنفات تاريخ الأدب تخصص للمسرح حيزا خاصا باعتباره فرعا ملحقا بتاريخ اللغة المنطوقة. أقول إن الخشبة مكان مادي محسوس يتطلب أن يملأ، ويقتضي أن نجعله يتحدث لغته الخاصة...»[٦٠].

وبهذا، فالنص الدرامي عند «أرطو» لا يعدو أن يكون مكونا من مكونات العرض، إن لم يكن أقلها شأنا، وأوهنها اتصالا بخصوصية المسرح وجوهره. بل لقد دعا هذا المخرج في بعض كتاباته إلى الاستغناء الكلي عن النص المكتوب، وحلم بمسرح من دون نص[٦١].

ونحن نرى أن التصورين معا لا يخلوان من إجحاف؛ فمبالغتهما في تقدير هذا العنصر أو ذاك، كثيرا ما تؤدي إلى إغفال كلية العمل المسرحي، والتفريط في وحدته. يضاف إلى هذا أن الفصل بين النص والعرض لا يمكن أن يسوغ إلا إذا كان لضرورة منهجية. فالمسرح هو فن المفارقات بامتياز؛ وهي مفارقات محايثة لطبيعته: إنه أدب وفرجة في الآن ذاته - فردي - لأن مؤلف النص الدرامي كاتب فرد - وجماعي - لأن العرض من إبداع فريق من الفنانين؛ وهو يجمع بين السمعي، أي كل ما يتعلق بالنص الدرامي، والبصري: الفضاء والجسد والحركة ... فهو كما يقول «مارتن إيسلن» «نص مطبوع يعرض فعلا محاكى. وهو لا يعد عند هذا الحد مسرحا بالمعنى الحقيقي للكلمة. فالنص الدرامي قبل تمثيله لا يعدو أن يكون أدبا، يقرأ كما تقرأ الرواية. وتشكل هذه السمة قاسما مشتركا بين السرد الروائي والشعر الملحمي والدراما. ولعل ما يميز الدراما عن الأنواع المذكورة هو «العرض» تحديدا»(٦٦).

(ب) ثنائية نص/عرض في النقد السيميائي المسرحي

إذا كان الصراع بين منظري المسرح ينطلق من قناعات فلسفية وجمالية، فإنه اتخذ في مجال سيميائيات المسرح بعدا منهجيا وإيستمولوجيا. والحقيقة أن القيام بحصيلة للتطورات التي شهدتها سيميائيات المسرح في العقود الأخيرة أمر متعذر، بسبب كثرة البحوث من جهة، واختلاف لغاتها وتوجهاتها ومرجعياتها العلمية، من جهة أخرى. لكن يمكن القول - مع ذلك - إن سيميائيات المسرح حاولت - منذ أواخر الستينيات - أن تحصر موضوعها، وتدقق أدواتها المنهجية. أما الموضوع فهو المسرح، وهو لفظة عسيرة التحديد: وهذا ما أفسح في المجال لقيام جدال ساخن بين الباحثين، فانقسموا إلى فريقين: ارتأى أحدهما ضرورة حصر الفعالية السيميائية في النص الدرامي، في حين ذهب الفريق الآخر إلى وجوب تجاوز النص إلى دراسة العرض المسرحي.

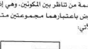
وإذا كان جمهور الباحثين في هذا المجال يجمعون على الفوائد التي يمكن أن نجنيها من تحليل العرض المسرحي، فإن أنصار النص يرون أن السيميائيات لا تملك - في الوقت الراهن على الأقل - الوسائل التي تمكنها من تحصيل معرفة علمية وموضوعية حول العرض، لا سيما أنه عابر وموقت - أي لا يترك أثرا؛ هذا علاوة على تركيبته المعقدة والمتشابكة. وعليه فإن ما يمكن أن نطبق عليه هذه المقاربة الجديدة هو النص الدرامي. يقول «ميشال كورفان»: «والواقع أن سيميائيات العرض المسرحي ما تزال في طورها النظري، أي في خطواتها الأولى، وهي خطوات بطيئة ومتعثرة. فعدد التحاليل التي أجريت على العروض ضئيل جدا إذا ما قورن بما أنجز من تحاليل على النصوص الدرامية. وهي مسألة مرتبطة بالصعوبات المنهجية والتطبيقية التي تواجهها دراسة العروض المسرحية»(٦٢).

لهذا السبب أصبح الباحثون يعون أكثر فأكثر ضرورة تطوير سيميائيات المسرح في اتجاهين متباينين، وأن كانا متكاملين، حتى يتغذى أحدهما من الآخر: سيميائيات النص الدرامي وسيميائيات العرض المسرحي. وهو أمر أصبحنا نلمسه في كثير من المؤلفات والكتب التي تنتمي إلى هذه المقاربة؛ إذ نجد فيها مباحث تتصل بقضايا العرض، وأخرى تنصب على النص الدرامي.

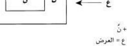
وإذا كان الوعي بهذا التفريق بين سيميائيات النص وسيميائيات العرض واضحا على المستوى النظري، فإنه كثيرا ما يوقع في الخلط على المستوى التطبيقي. فإطلالة بسيطة على أعمال باحثين سيميائيين من الرواد، تثبت أنهم كثيرا ما خلطوا بين المجالين. فـ «أندري هلبو» مثلا صنف في الكتاب الجماعي الذي أشرف على إنجازه، والمعنون بـ «سيميولوجيا الفرجة»، مقالة «أمبيرتو إيكو» التي تحمل عنوان «ثوابت سيميائيات المسرح» (Paramétres de la sémiologie théatrale) ضمن الدراسات المخصصة للنص، على الرغم من أنها تتناول في واقع الأمر قضايا مرتبطة بالعرض المسرحي[٣٤].

ولم يسلم «باتريس بافيس» أيضا من هذا الخلط، فهو ينطلق من رفض إجراء تقابل بين مختلف الأنساق التي تشتغل في المسرح، قصد إعادة بناء النسق المسرحي باعتباره وحدة كلية، فهو يعد النص والعرض موضوعا واحدا، يمكن أن نقرأ فيه آثار «التمسرح» بالأدوات نفسها. بيد أن هذا الباحث، حين تناول قضية العلامة في المسرح، اقتصر على النص المكتوب الذي ميز داخله بين العلامات البصرية والعلامات السمعية (أي الرموز والأيقونات والموشرات)[٣٥].

ويبدو للوهلة الأولى أن «آن إيبرسفيلد» أفلتت من هذا الارتباك، لا سيما حين صرحت: «من الأكيد أن على السيميائيات أن تهتم بمجموع الخطاب المسرحي(...) بيد أن رفض التمييز بين النص والعرض من شأنه أن يقود إلى كل أشكال الخلط، لأن تحليلهما لايتوسل بالأدوات المفهومية نفسها. وهو خلط ذو أوجه عدة، وله ضلع في المواقف التبسيطية التي تختزل الواقعة المسرحية»[٣٦]. وهي تقصد بالمواقف التبسيطية تلك التي تعتبر العرض مجرد ترجمة للنص، بكل ما تقتضيه الترجمة من تناظر بين المكونين. وهي إذ تدحض هذا الرأي، تقترح النظر إلى كل من النص والعرض باعتبارهما مجموعتين متمايزتين، لكنهما تتكاملان وتتقاطعان. وهي تمثل لهما كالآتي:



على أننا لا نكا د نمضي في قراءة الكتاب حتى نجدها تصرح بأن العرض يتضمن نصين اثنين: نص المؤلف (أي النص الدرامي)، ونص صانعي الفرجة (أي المخرج وصانع الديكور والممثل ...)، وبذلك أصبحت العلاقة بين النصين علاقة تضمن واحتواء، لا علاقة تقاطع، ومثلت لها كالآتي:



ع= ن + نُ

حيث: ع = العرض

و ن = النص الدرامي.

و نُ = نص العرض.

أما وجهة نظرنا في هذه القضية، فإننا نرى ضرورة انشطار سيميائيات المسرح إلى مبحثين مستقلين ومتعاضدين، يختص أحداهما بدراسة النص الدرامي، فيبحث عما يميزه عن غيره من النصوص (سواء أكانت أدبية أم غير أدبية)، وأن يكشف فيه عن البنى السردية والأسلوبية، باحثا عن التجليات فيها، عن التجليات النصية العميقة للتمسرح ... ويتصدى المبحث الثاني لدراسة العرض، فيحاول إلقاء الضوء على كيفية تولد المعنى فيه، وأشكال تمفصل العلامات والأنساق في إطار نظري متماسك ومنسجم. والحقيقة أن هذين المنظورين لا يقصي أحدهما الآخر، بقدر ما يتكاملان ويتعاضدان؛ لا سيما أن النص يحضر في العرض في صورة أقوال وحوارات «يستظهرها» الممثلون؛ وبالمقابل يحضر العرض في النص في شكل مشروع أولي للإخراج(١٧).

٣ - قضايا العلامة المسرحية

١ - حول مفهوم العلامة : مقاربة أولية

١ - ١ - العلامة ووظيفة التعويض

عرفت العلامة منذ القديم بأنها شيء يعوض شيئا آخر ويغني عنه. فقد عرّفها الحافظ أبو الوليد سليمان الباجي الأندلسي بقوله: «وحد الدليل ما صح أن يرشد إلى المطلوب الغائب عن الحواس...»(١٨). لكن العلامة لا تسمح لنا بإدراك ما غاب عن حسّنا فقط، وإنما تمكننا أيضا من إدراك ما لم يسبق لنا اختباره، شأن طبيب النساء الذي يتحدث عن أشياء لم يشعر بها، ولم يعشها قط.

وإذا كانت العلامة عوضا عن شيء غائب، أو شيء لم نخبره بالضرورة، فتلزم الإشارة إلى أنها غير الشيء. فكلمة «كلب» لا تعض كما يقول أرسطو، وصورة شخص ليست هي الشخص عينه ... ولعل هذا هو ما جعل بعض الدارسين يعتبرون الغيرية - أي إحالة العلامة على غيرها: L'altérité - شرطا جوهريا فيها[19]. وما دامت العلامة تلعب هذه الوظيفة التعويضية، فإنها تلعب كذلك دور الوساطة (médiation). وهي وساطة متعددة الأوجه: بين الذات والموضوع (المرجع)، وبين المرسل والمتلقي، وبين الفكر والواقع.

١ - ٢ - العلامة نتاج المواضعة

غير أن العلامات لم توضع كلها لتعويض شيء آخر. صحيح أن كلمة «شجرة» تعوض «الشجرة»، ولكن ما قولنا في «السيارة الفاخرة» الدالة على الثراء، أو أكلة «السباكيتي» الدالة على «الثقافة الإيطالية»، أو المظلة التي تحيل على «سقوط المطر»؟ ... فلا يمكن الادعاء بأن هذه الأشياء وضعت للدلالة على تلك؛ وإنما يستطيع الجمع بينهما من يعرف الشفرة التي تقرر التناسب بينهما ... فهي لا تكتسب وضع العلامة إلا بالنسبة إلى من يعرف أن «السيارات الفاخرة» لا يملكها سوى الأثرياء، وأن «السباكيتي» أكلة قومية إيطالية، وأن «المظلة» تستعمل للاحتماء من المطر. بعبارة أخرى لا يدرك وظيفتها السيميائية إلا من يملك الشفرة. وفي انتظار تعريف مرض لهذا المفهوم، يمكن القول إنه مجموعة من القواعد والأعراف التي تسمح بإدراك دلالة علامة أو مجموعة من العلامات وفهمها.

هكذا ننتهي إلى أن العلاقة بين العلامة وما تدل عليه تقوم على المواضعات الصريحة، فتكون قواعد التناسب بين العلامات وما تحيل عليه واضحة ومقررة قبليا، شأن كلمات اللغة، أو على المواضعة الضمنية. وليس من الضروري أن تكون المواضعة مشتركة بين المرسل والمتلقي، إذ يكفي أن يربط المتلقي بين علامة ما وشيء أو واقعة، لنزعم أنه أولها استنادا على مواضعة. فـ «الغيوم السوداء»، مثلا، تؤذن بوشوك سقوط المطر، ومع ذلك ليس هناك من يعتقد أن الطبيعة تعمدت بث رسالة للناس كي يحتاطوا بأخذ مظلاتهم قبل مغادرة منازلهم.معنى هذا أن العلامة تنشأ بمجرد ما يقرر المتلقي إسقاط شفرة على بعض الوقائع الخارجية[20]. وبذلك فإن كثيرا من الظواهر الطبيعية تغدو علامات ترسخها الثقافة، وتنظمها المواضعة؛ بحيث يمكن القول إنه لا وجود لعلامة إلا في كنف الثقافة والمجتمع.

١ - ٣ - العلامة باعتبارها أداة لتنظيم الواقع

لا تكتفي العلامة بتعويض الأشياء والإحالة عليها بناء على المواضعة، وإنما تعمل على تحديد وجودها أيضا، وذلك بتقطيع الواقع والتمييز فيه بين وحدات متفاصلة (discrétes) تقوم بينها تقابلات دالة. لنستحضر بهذا الخصوص طيف الألوان الذي تقطعه كل ثقافة بطريقتها الخاصة. ففي الوقت الذي لا تميز فيه بعض الثقافات سوى بين ثلاثة ألوان أو أربعة

تميز أخرى بين سبعة أو ثمانية. فما تعيّنه لغة بـ «الأزرق» مثلا تفرق فيه لغة أخرى بين لونين متباينين (شأن اللغة الروسية)[٧١]. وهكذا يتضح أن للعلامات دخلا في تشكيل «رؤية العالم» التي تحملها ثقافة من الثقافات، كما يثبت ذلك «إسابير» (E.Sapir) و«وولف» (Woolf) بخصوص اللغة. وتقطيع العلامات للواقع ليس قارا وثابتا، بل هو متغير ومتحول، تبعا لتغير الحاجات العملية والمعارف والقيم ... في ثقافة من الثقافات.

ننتهي مما سلف إلى تعريف شامل للعلامة بأنها شيء يعوض شيئا آخر، ولا يدركها كذلك إلا مستقبل يستبطن الشفرة الثقافية التي تسندها؛ وهي تساعد كذلك على تنظيم التجربة المباشرة عن طريق تقطيعها.

٢ - بنية العلامة

تتألف العلامة - حسبما استقر لدى علماء السيميائيات - من عناصر ثلاثة هي: الدال والمدلول والمرجع، ويمثل لها بالخطاطة الآتية:



وإذا كان «سوسير» وأتباعه قد أقصوا ضلع هذا المثلث الأيمن من اهتمام السيميائيات، باعتبار المرجع ينتمي إلى التجربة الواقعية، فإن السيميائيين الأمريكيين - أتباع «بيرس» - أدخلوا هذا العنصر في نطاق اهتمامهم، واتخذوه دعامة أساسية في تصنيف العلامات. فما المقصود بكل عنصر من تلك العناصر الثلاثة؟ وما وظيفة كل منها داخل العلامة؟

أ - **الدال:** لا يمكن إدراك الدال إلا من خلال علاقته بمدلول. فهما متلازمان، يقتضي أحدهما الآخر. ويبدو الدال - بالنظر إلى المدلول - شيئا خارجيا، ينتمي إلى العالم الواقعي، أي أنه يملك وجودا ماديا ملموسا، ويدرك من خلال مجموعة من المثيرات المميزة، ويحيل على مرجع مخصوص، فهو السند المادي الذي تقوم عليه العلامة، أي ذلك «الجوهر» الصلب الذي يمنح العلامة وجودها المجسد وهويتها الخاصة. وبذلك فهو واحد بالنسبة إلى المرسل والمتلقي. ولعل ماديته هذه هي التي جعلت بعض الدارسين يعتمدونه معيارا في تصنيف الأنساق العلامتية: أنساق سمعية، أنساق بصرية ... وليس معنى هذا أن الدال معطى فيزيقي

خام، بل هو نموذج نظري، تحكمه شفرة إدراكية، تقيم تناسبا بينه وبين مدلول ما. فالضوء الأحمر مثلا لا دلالة له إذا أخذ منعزلا، أي بوصفه مثيرا فيزيقيا. وهو لا يصبح دالا إذا اندمج في نسق من الأضواء، يسمح له بالإحالة على مدلول محدد عن طريق التقابل (منع المرور في سياق قانون السير مثلا). وما يميز الدال في العرض المسرحي هو تعدد مواده وتباينها. فهناك الدوال اللسانية ذات المادة الصوتية، والدوال البصرية التي تختلف موادها اختلافا كبيرا: أشياء، إيماء، أجساد.

ب - **المدلول:** لقد جرت العادة على تعريف المدلول بأنه الصورة الذهنية أو المفهوم الذي يطابق الدال ويناسب المرجع الشاخص في الواقع. فالمدلول إذن غير المرجع، لأنه لا يحيل على شيء محدد، بقدر ما يحيل على صنف من الأشياء، أي أنه يملك وجودا مفهوميا. فإذا ما قلت «اكتب بالقلم»، فإن لفظة «قلم» تدل على صنف من الأشياء يتقابل مع «الريشة» و«الآلة الراقنة» ... أما إذا قلت «ناولني ذاك القلم الأسود»، فأنت تقصد شيئا محددا ومجسدا في الواقع، له هوية معينة في سياق معروف، ويمكن أن يدركه الحس: البصر أو السمع أو اللمس أو غيرها ... فالمدلول إذن تجريد وتعميم، يحيل على مجموعة من الدلالات الموجودة بالقوة، التي لا يحقق السياق سوى بعضها عند الاستعمال[32].

وما دام المدلول نموذجا مجردا، فبالإمكان أن يوجد بعيدا عن التحقق الفعلي للأشياء التي يدل عليها. فأنا أدرك مدلول الأسد دون أن تسبق لي رؤيته مباشرة؛ لكنني أدرك كذلك مدلول «العنقاء» و«الرخ»، على الرغم من أنهما كائنان خرافيان لا وجود لهما في الواقع.

ج - **المرجع:** يطلق المرجع عموما على الأشياء التي تحيل عليها العلامات في التجربة الواقعية. غير أن لفظة «أشياء» تبقى غامضة، إذ ينبغي أن توسع لتشمل الصفات والأفعال والأحداث الواقعية والمحتملة والمتخيلة[33]. وإذا كانت السيميائيات السوسيرية قد أقصت المرجع من مجال اهتمامها، فإنه ما لبث أن عاد من منافذ أخرى. فهو عنصر أساسي في كل فعل تواصلي - كما أثبت ذلك «ياكبسون»؛ وهو كثيرا ما يتخذ وضع العلامة كذلك، فيصبح دالا على بعض الوقائع الفيزيقية موضوع الإدراك: أي ما أطلق عليه عبارة «سميأة المرجع» (la sémiotistion du référent)[34]. ومثاله الواضح عرض التاجر عينة من سلعته في باب متجره، بحيث تشتغل تلك العينة بوصفها علامة دالة على نوع السلعة. والملاحظ أن العرض المسرحي يقوم في جانب كبير منه على هذا النوع من العلامات.

والمحصل أن المرجع جزء لا يتجزأ من العملية السيميائية، وأنه يساهم في اشتغال العلامة، وإن كان يقع خارجها بالضرورة. ومن ثم، فلا مانع من أن يكون للعلامة الواحدة مراجع متعددة. أما الدال والمدلول فمترابطان ومتلازمان بحيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر. فهما بمنزلة صفحتي الورقة اللتين لا يجوز تمزيق إحداهما دون المس بالأخرى.

٣ - حدود العلامة

لقد ظلت حدود العلامة قضية إشكالية في اللسانيات. فـ «سوسير» ذاته تردد في بادئ الأمر بين إطلاق هذا المصطلح على العلامة بكاملها - أي بدالها ومدلولها - وبين إطلاقه على الدال فقط. وقد تبعه بعض الباحثين من بعده، فدرجوا على إطلاق هذا المصطلح بالمعنيين معا[٧٥]. على أن السواد الأعظم من الباحثين مال إلى استعمال مصطلح العلامة (signe) لتعيين الدال والمدلول معا، وإن كانوا اختلفوا في رسم حدود هذه العلامة. فهل العلامة هي الكلمة البسيطة أو المركبة؟ وهل الجملة علامة؟ وما قولنا في النص؟

تباينت الإجابات عن هذه الأسئلة. فمن الباحثين من قصر تسمية العلامة على الكلمة البسيطة (أو الوحدة المعجمية الدنيا)، ومنهم من وسع مدلولها ليشمل النص بكل تعقيده، فتعامل مع العمل الأدبي - مثلا - باعتباره علامة. والحقيقة أن هذه القضية الخلافية ليست ذات كبير فائدة في المجال السيميائي. فنحن نتفق مع «يامسليف» فيما ذهب إليه من أن الحجم غير وارد في تحديد العلامة وتعريفها. فإلى جانب العلامات الدنيا يصح الحديث عن «العلامة الملفوظ» وعن «العلامة الخطاب»[٧٦]. وبناء عليه يمكن التعامل مع كل ما يحضر على الخشبة بوصفه علامات، لكن يصح أن نعد الخشبة بكاملها علامة أيضا.

٤ - العلامة المسرحية الدنيا

من القضايا التي تعترض أي دراسة سيميائية هي قضية السلسلة المركبية (la chaîne syntagmatique) إلى وحدات متفاصلة، أي الانتقال من المتصل (le continu) إلى المنفصل (le discontinu). فالمركب كما هو معلوم يتميز بكونه مسترسلا ومتسلسلا؛ بيد أن قدرته على الدلالة رهينة بقابليته للتقطيع والتفكيك. فكيف نقطع المركب المسرحي؟ وهل توجد علامة مسرحية دنيا؟

ليس من اليسير الإجابة عن مثل هذه الأسئلة. فحتى في مجال اللسانيات التي تقدم فيها البحث كثيرا، ما يزال الخلاف قائما حول تحديد العلامة الدالة الدنيا. وتكفي الإشارة هنا إلى الجدال الذي نشب بين علماء أمثال «فاندريس» (Vendryes) و «طوجيبي» (Togeby) و«مارتيني» (Martinet) وغيرهم حول حدود الوحدة اللسانية. وإذا كانوا قد اتفقوا على اعتبار الكلمة هي الوحدة اللسانية الواردة، فإنهم اختلفوا بالمقابل في رسم حدودها. فمنهم من وقف عند الكلمة البسيطة، ومنهم من تجاوزها إلى الكلمة المركبة، شأن المركب الإضافي والمركب المزجي.

تبرز هذه الصعوبة في تحديد الوحدة اللسانية الدنيا إلى أي مدى ينبغي الحذر عند معالجة مسألة الوحدة الدنيا في الخطاب المسرحي. ومرد تلك الصعوبة - كما تقول «إيبرسفيلد» - إلى «أن كل عنصر من عناصر العرض - مهما كان قصره - لا يتناسب مع عنصر دال واحد، وإنما مع عناصر متعددة، توظف قنوات متنوعة (سمعية، بصرية،...) تتبعث

من مصادر مختلفة: إنارة، ديكور، ممثل ... يضاف إلى هذا صعوبة تفكيك العلامات، لا سيما منها العلامات غير اللسانية التي لا تخضع للتمفصل المزدوج»[77]. ويعد اقتراح «كوفزان» من المحاولات الأولى لحل مسألة الوحدة الدنيا في الخطاب المسرحي. فهو ينطلق من مقولة الزمن ليقيم تقطيعا عموديا، بحيث يتضمن كل مقطع علامات تنتمي إلى أنساق مختلفة. يقول: «الوحدة السيميائية في الفرجة عبارة عن مقطع يضم كل العلامات المبثوثة بشكل متزامن، ويكون طول هذا المقطع مساويا للعلامة التي تدوم أقل»[78]. وقد لقي هذا التحديد انتقادات عديدة، منها أنه يؤدي إلى تفتيت العرض، ويغفل العلاقات التراتبية القائمة بين العلامات؛ إضافة إلى أنه يهمل جانب الدلالة. ولا يأخذ في الحسبان التباين القائم بين طبيعة العلامات التي يوظفها العرض المسرحي، التي يزول بعضها بسرعة، في حين يدوم بعضها الآخر[79]. فهل معنى هذا أنه لا وجود لعلامة دنيا في العرض؟

يكاد يتفق معظم الباحثين على أنه لا وجود لعلامات دنيا مميزة في العرض المسرحي، مشابهة للفونيمات في اللغات الطبيعية، أي محصورة العدد، وتخضع لقواعد تركيبية مضبوطة. وكل ما يمكن الحديث عنه هو وجود علامات دنيا خاصة بالأنساق التي تشتغل في الفرجة. ومما لا شك فيه أن هذه العلامات تختلف من نسق لآخر من حيث مادتها وشكلها وحجمها، ومن حيث صعوبة تحديدها كذلك. فإذا كان يسهل رسم حدود الوحدات اللسانية، فإنه من العسير تحديد الوحدات الدنيا في الرسائل الأيقونية مثلا.

ومهما يكن، فإن البحث عن العلامة المسرحية الدنيا - التي تقابل الكلمة أو الفونيم في اللغة - لا يجدي في المرحلة الآنية من البحث: لا سيما إذا نحن اعتمدنا على جانب الدوال. لكن يمكن البحث عن حل للمسألة اعتمادا على المدلول، والقول بأن الوحدة المسرحية الدنيا ستكون عبارة عن جملة أو ملفوظ. والحقيقة أن عددا كبيرا من السيميائيين لجأوا لهذا الحل. فقد ذهب «فاندريس» (Vendryes) إلى أن إيماءة اليد تعادل الملفوظ لا الكلمة. وتبنى الرأي ذاته «بيوزنيس» عندما درس نسق إشارات الطريق، إذ اعتبرها معادلة للجملة. وقد عرّف «ليفي شتراوس» أصغر وحدة في الخطاب الأسطوري (le mythéme) بأنها علاقة إسنادية بين مسند ومسند إليه، أي ملفوظا[80].

هكذا يمكن القول إن الملفوظ أو «الجملة» السيميائية - التي هي الوحيدة الدنيا في الخطاب المسرحي - «جملة» معقدة، لأنها تستعمل مواد تعبير مختلفة [ألفاظ، إيماء، أشياء] تتراكب فيما بينها وتتقابل، لتسفر في النهاية عن مدلول يندمج في بنية الحكاية. فعلامات الأنساق الأولية البسيطة [ألفاظ معزولة، إيماءات مفصولة عن سياقها...] لا دلالة لها إلا إذا دخلت في تركيب تلك «الجملة» المسرحية [من قبيل الشخصية «س» تتألم، الشخصية «د» تستعد للزواج...]، ولعل هذا هو ما يصنع فرادة الخطاب المسرحي، أي ما أسماه «بارت» بالبوليفونية الإبلاغية.

٥ - مميزات العلامة في المسرح

إذا كان من غير الجائز الحديث عن علامة مسرحية دنيا على غرار الكلمة أو الفونيم في اللغة الطبيعية، فإننا نستطيع الحديث - على الأقل - عن خصوصية العلامة في المسرح؛ ذلك بأن العلامة حين تدخل إلى مجال التداول المسرحي، تكتسب جملة من المميزات التي تعطي هذا الفن هويته السيميائية الخاصة. ويمكن إجمال هذه المميزات فيمايلي:

٥ - ١ - السمياة (la sémiotisation)

من بين الظواهر التي لفتت نظر رواد سيميائيات المسرح الأوائل قدرة المسرح على تحويل كل ما يحضر على الخشبة إلى علامات. فبمجرد دخول الأشياء والوقائع إلى عالم المسرح، تفقد وظيفتها النفعية والاستعمالية التي تكون لها في الحياة اليومية، لتصبح علامات تلعب وظيفة رمزية. يقول «بوكاتيرف» (Bogatyrev) بهذ الشأن: «تكتسب الأشياء التي تلعب دور العلامات على خشبة المسرح سمات خاصة وصفات ومحمولات لا تكون لها في الحياة العادية»[81].

فالمسرح يفرغ الشيء المستعمل في العرض من وظائفه العادية، ليشحنه بدلالة جديدة، تتحدد انطلاقا من دوره في التخييل؛ وهذا هو ما يطلق عليه مصطلح السمياة. فتوظيف «كرسي» مثلا قد يدفع إلى الاعتقاد بأنه دال يحيل على مدلول ثاو في الكون التخييلي الذي تقدمه المسرحية. غير أن هذا ليس صحيحا، فبمجرد دخول الكرسي إلى الخشبة، يصبح وحدة سيميائية تمثل أفراد جنسها، ما يقابل المدلول عند «سوسير»، فضلا على إحالتها على مقابلها التخييلي[82]. لكن، هل معنى هذا أن كل شيء يسميأ على الخشبة؟ لا يمكن - في الحقيقة - الجزم بذلك؛ إذ ليست كل العلامات الصادرة على الخشبة مقصودة ومتعمدة. فالممثل على سبيل المثال ليس آلة محايدة لإنتاج العلامات، لأنه يصدر عددا كبيرا منها بشكل لا إرادي؛ ولا سيما تلك المتصلة بكيانه وشخصه، مثل سنه وعاهاته الظاهرة وجنسه، أي ما يصنف عادة تحت اسم العلامات الطبيعية.

٥ - ٢ - التحولية (la mobilite)

إن ما يميز العلامة في المسرح هو قدرتها على التحول والتبدل والانتقال من نسق لآخر، تبعا للسياق الذي توظف فيه. فالممثل قد يصبح قطعة ديكور، كما أن قطعة ديكور أو إكسسوارا يمكن أن تعوض الممثل. معنى هذه أن العلاقة بين الدال والمدلول في العلامة الموظفة في السياق المسرحي ليست محددة بشكل نهائي، بل هي خاضعة للمراجعة باستمرار، حسب الظروف، وحسب حاجات الخشبة. ولعل هذا هو ما يمنح المسرح ثراء دلاليا منقطع النظير. فانطلاقا من عدد محدود من الدوال، يمكن إنتاج بنيات دلالية لا حصر لها؛ وهذا هو ما ركزت عليه بعض التجارب الإخراجية الطليعية مثل «المسرح الفقير» مع «جورتفسكي».

وقد كان رواد مدرسة «براغ» هم الأوائل الذين تنبهوا إلى هذه الظاهرة، وتناولوها بالدراسة. ففي بحث له حول «تحولية العلامة المسرحية»، طور «هانزل» (J.Honzl) مفهوم «دينامية العلامة»، وذهب إلى أن علامة مسرحية يصح - مبدئيا - أن تحل محل أي نوع من الظواهر. والواقع أن هذه السمة لصيقة بجوهر الفن المسرحي (أي الخصائص النوعية التي تميزه: التمسرح (La théatralité)؛ وهي تمنح المتفرج لذة خاصة، تفوق اللذة التي تمنحها إياه الوظيفة الأيقونية المحاكية[٨٣].

٥ - ٣ - الإبانة (L'ostension)

لقد سلفت الإشارة إلى أن نظرية العلامة ونظرية المسرح لهما السلفان أنفسهما: أفلاطون وارسطو. ولعل ما يثير الانتباه هو أن فكرة المحاكاة عند هذين الرائدين تصدق على النص وعلى العرض معا. يذهب «أرسطو» إلى أن المسرح هو فن المحاكاة بامتياز، لأنه يقوم - في نظره - بتقديم عالم شبيه بالواقع. وفكرة الشبه هذه هي التي تجعل العرض المسرحي ينبني في أساسه على الإبانة. وهو ما يعني أن المسرح يوظف العلامات الأيقونية الإبانية (ostensifs)؛ مما يمكنه من بلوغ درجة عالية من التطابق الأيقوني، يتعذر بلوغها في الفنون الأخرى، حتى البصرية منها. فالدال الذي يحيل على طاولة خشبية في عرض من العروض، هو الطاولة الخشبية ذاتها، عوض أن يكون إيهاما بها كما هو الأمر في اللوحة التشكيلية أو الفيلم. وإذا كانت بعض الاتجاهات الإخراجية قد بالغت في البحث عن هذا التطابق الأيقوني، مثلما هو الشأن بالنسبة إلى الإخراج الطبيعي في نهاية القرن التاسع عشر، والمسرح الحي في النصف الثاني من القرن العشرين في الغرب[٨٤]. فإن اتجاهات أخرى مالت إلى توظيف نوع آخر من العلامات الإبانية، يمكن أن نسميها العلامات التجاورية (contigus). وهي تحيل على شيء عبر إبراز جزء من أجزائه، أو إظهار وظيفة من وظائفه، كأن يحيل الممثل على المسدس بواسطة الإيماء، فيشير بإبهامه وسبابته وكأنه يحمل مسدسا على الحقيقة، بحيث تشير السبابة إلى فوهة السلاح، وبقية الأصابع إلى مقبضه[٨٥].

والواقع أن العلامات الإبانية ليست وقفا على المسرح، بل تحضر في الحياة اليومية بكثافة كذلك. ما يميز توظيفها في الفن الدرامي هو أنها لا تستعمل للإحالة على نمط من الأشياء (échantillonge) فقط، بل تحيل أيضا على مرجع مخصوص - واقع أو تخيلي - تستدعيه حكاية المسرحية.

٥ - ٤ - التخييلية

يمثل التخييل الوسيلة التي يتحدث بها المسرح عن الواقع. فإذا كانت العلامة المسرحية تملك مدلولا، وتحيل على مرجع؛ فإنها لا تملك معنى إلا عبر التخييل. صحيح أن طاولة على الخشبة تحيل على مفهوم الطاولة، لكنها لا تكتسب دلالتها إلا إذا هي أدمجت في سياق الحكاية، وأصبحت لها وظيفة في التخييل.

فالعلامة المسرحية إذن علامة تخييلية، لأنها تحيل على مرجع متخيل بالضرورة، سواء أكان واقعيا راهنا أم تاريخيا أم خياليا. ومما لا شك فيه أن كثيرا من العلامات الموظفة في العرض المسرحي ليست تخييلية، ما دامت تدعي الإشارة إلى أشياء موجودة بالفعل؛ لكن تبقى السمة الطاغية عليها هي التخييل، لا سيما أن - حتى - أكثر النظريات المسرحية طليعية تعتبر الحكاية عنصرا جوهريا في الفن المسرحي[86]. إن ما يجعل من العلامة المسرحية علامة تخييلية ليس كونها تحيل على أشياء وهمية أو كاذبة، وإنما لأنها تحاول أن تخفي طابعها العلامتي، وأن تبدو علامة طبيعية، ولعل ما يجعلها تنجح في هذه المهمة هو قيامها - في جانب كبير منها - على الأيقنة (iconicité)، التي تتحقق من خلال الجسد والفضاء. والحقيقة أن تلقي العلامات الصادرة عن الخشبة يتم وفق نمطين متباينين ومتقاطعين باستمرار:

- **الأول باعتبارها تخييلا:** أي نسقا مؤلفا من مجموعات متماسكة ومتناغمة من العلامات: الشخصيات، الحكاية، الفضاء التخييلي.

- **الثاني باعتبارها واقعا:** أي مكانا مجسدا نسميه الخشبة، يتحرك فوقه الممثلون، وتؤثثه قطع الديكور... وهو مكان مادي يتقاسمه الممثل والمتفرج.

وبهذا يقوم المسرح على هذه المفارقة المتمثلة في التقابل بين العلامات الدالة على التخييل، والعلامات الدالة على مادية الخشبة. أما الأولى فهي علامات اصطناعية، تبث عن قصد بناء على مواضعات محددة، ويستطيع المتفرج أن يدركها باعتبارها تمثيلا لعالم غائب؛ في حين يتم إرسال النوع الثاني عن غير قصد، فتؤول - من ثم - بوصفها أعراضا دالة على التمسرح: جسد الممثل، صوته، الأشياء الموجودة على الخشبة ... فمهما أمعن الممثل في تقمص الشخصية التي يقوم بأدائها، فإنه لا يستطيع التجرد من سماته الذاتية كليا، والتحكم في كل ما يصدر عنه من علامات. وكثيرا ما تشوش هذه العلامات الصادرة بشكل لا إرادي على المتفرج، فيتردد في تأويلها، ولا يعرف أينسبها إلى الممثل أم إلى الشخصية. وأجلى مثال يمكن تقديمه لهذه الظاهرة، هو ما ألمح إليه «كير إيلام» نقلا عن «جروشوماركس» (Groucho Marx) الذي يشير في أثناء حديثه عن عرض مسرحية «أنا كاميرا» (I am a Camera) إلى تردده في تأويل الندوب التي كانت بادية على ساقي الممثلة «جولي هاريس»؛ يقول: ظننا في البداية أن للجروح علاقة بحكاية المسرحية، وانتظرنا أن تجد طريقها للحياة. لكننا لم نعثر في المسرحية على أي إشارة إلى ذلك. فاستخلصنا في نهاية المطاف أنها إما أن تكون جرحت وهي تحلق، وإما أن يكون زميلها داسها في مكان ما من غرفة الملابس[87].

يتضح من هذا أن وظيفة العلامة الأساسية في المسرح هي المساهمة في بناء الحكاية، فإذا ثبت أنها لا تخدم هذه الغاية، أولت على أنها علامة غير مقصودة، مرتبطة بالواقع الفيزيقي للخشبة.

٥ - ٥ - الحشو (La redondance)

يتمثل الحشو في تكرار مجموعة من العناصر داخل الرسالة، وذلك لتيسير إدراكها على المتلقي، وجعلها أكثر وضوحا وبيانا. وهي ظاهرة ملازمة لكل الشفرات، تساهم في حفظ الأخبار، وتعويض ما تلف منها في الرسالة بسبب الضجيج الإعلامي؛ يضاف إلى هذا أنها تجعل الشفرة أكثر اقتصادا - أي قدرة على تبليغ أكبر قدر من المعلومات بأدنى ما يمكن من العلامات - وتجعل الملفوظ أكثر اتساقا وانسجاما.

وإذا كان الحشو حاضرا في كل الشفرات، فإن حضوره في المسرح يكتسي أهمية مضاعفة:

- فهو يحضر داخل كل نسق من الأنساق التي تشتغل في العرض على حدة.

- لكنه يحضر أيضا بين الأنساق المختلفة، لأن العرض المسرحي - كما يقول «أ.ج. جريماس» - يقرن بين مدلولات عديدة ومختلفة، ومدلول واحد [٨٨]. فحالة الجو مثلا يمكن أن تؤديها دوال مختلفة، يتصل بعضها باللباس، وبعضها بالإكسسوار - المظلة مثلا - وبعضها بالمؤثرات الصوتية كصوت الرعد، وبعضها بالإنارة كمحاكاة البرق ... ويوظف علامات عابرة كثيرة، يعسر على المتفرج الإمساك بدلالتها، إن هي لم تتردد في أنساق متعددة ومتباينة.

والحقيقة أن الحشو لا يخدم التواصل المسرحي فقط - كما يذهب إلى ذلك «ميشيل كورفان»[٨٩] - بل يخدم المعنى على الخشبة أيضا، ولعل هذا هو ما يجعل منه سمة أساسية من سمات الخطاب المسرحي، ومقوما جوهريا من مقومات خصوصيته: لا سيما أنه هو المسؤول عن الربط بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى.

٥ - ٦ - التعدد الدلالي (la polyvalence):

يمكن الحديث عن ظاهرة التعدد الدلالي عندما تحتمل علامة ما في الرسالة دلالات كثيرة، ومعاني متعددة، أي أن تكون هناك وحدة على مستوى التعبير، وتعدد على مستوى المحتوى. وهي لا تقتصر على الخطابات الفنية، بل تتعداها لتشمل حتى الخطابات المتداولة في الحياة اليومية.

والتعدد الدلالي غير الغموض: لأن العلامة تكون غامضة عندما تتأبى على التعريف، أو يكون معناها غير واضح وملتبسا، ولإيجاز الفرق بين الظاهرتين، يمكن القول إن العلامات المتعددة الدلالة هي التي تملك المدلولات (أ) و (ب) و(ج)، في حين أن العلامة الغامضة هي التي تحتمل المدلولات (أ) أو (ب) أو (ج)، أو لا تدل على شيء، وبذلك يمكن أن تكون العلامة غامضة ومتعددة الدلالات في الآن ذاته. ففي حالة التعدد الدلالي، نكون أمام بذخ ووفرة دلالات؛ أما في حالة الغموض فنكون أمام افتقار إلى الوضوح والتحديد، مما يهدد بألا تحيل العلامة إلا على ذاتها[٩٠].

وما دامت الرسالة المسرحية توظف علامات تنتمي لشفرات كثيرة ومتباينة، تشتغل بشكل آني ومتزامن، فإنها غالبا ما تقبل قراءات متعددة، وتحتمل معاني مختلفة. فالعلامة في

المسرح تشكل ملتقى للعديد من الشفرات، إذ يمكن الحديث بصددها عن جناس سيميائي (تباين المدلول واتحاد الدال). فلباس الممثل - على سبيل المثال - يمكن أن يدخل في مجموعات دلالية متباينة، وتكون له في كل منها دلالة خاصة. فقد يكون عنصرا بصريا في لوحة ركحية، وعنصرا في نسق اللباس، بحيث يحيل على انتماء الشخصية الطبقي وسنها وذوقها... ويكون أيضا عنصرا في نسق الألوان، فيوحي بفكرة أو شعور أو مبدأ.

٥-٧- الثقافة الجمالية

لا تكتفي العلامة في المسرح بوظيفتها الدلالية كما هو الشأن في بقية الفنون، وإنما تلعب كذلك وظيفة جمالية، إذ تنقل للجمهور قيمة استيقية، فهي تحيل في كثير من الأحيان على ذاتها (Auto référenciel). وتلفت الانتباه إلى ماديتها الخاصة، وإلى حضورها الشاخص على الخشبة[٩١]؛ فتصير بذلك عنصرا في بناء جمالي يخلق في المتفرج متعة جمالية شبيهة بتلك التي تخلقها فيه كلمة أو جملة داخل قصيدة شعرية، أو لون أو شكل داخل لوحة تشكيلية ... فقد يأسر المتفرج لباس الممثل أو الانسجام الهندسي للخشبة أو أشكال الديكورات وألوانها ... ولعل هذا هو ما جعل بعض الباحثين يرون في هذه العلامات الجمالية مظهرا من مظاهر الخصوصية المسرحية، وملمحا من ملامح التمسرح.

ننتهي من جردنا هذا لمميزات العلامة في المسرح، إلى أن الأمر لا يتعلق بخصائص حصرية، موقوفة على الفن المسرحي، بقدر ما يتعلق بلائحة مفتوحة وإجرائية. ثم إنه ليس من الضروري أن تتوافر كل هذه الخصائص في كل العلامات الصادرة عن الخشبة، بل قد تتحقق في بعضها فقط. كما أن تلك العلامات تتفاوت من حيث تجسيدها لتلك الخصائص؛ ففي الوقت الذي يستجيب بعضها لعدد منها، نجد أن علامات أخرى لا يتحقق فيها سوى خصيصة واحدة أو اثنتين.

لقد حاولنا فيما سلف طرح أهم القضايا والإشكاليات النظرية والمنهجية التي تعيشها سيميائيات المسرح، سواء فيما يتعلق بنشأتها ونموها، أو فيما يتعلق بصلاتها وعلاقاتها بحقول معرفية ومنهجية مجاورة لها، كاللسانيات والسيميائيات العامة والسيميائيات القطاعية... وعرجنا كذلك على بعض القضايا التي تطرح بحدة في سيميائيات المسرح، وهي قضية العلامة المسرحية، فأبرزنا مكوناتها، وخضنا في مسألة حجمها وتركيبها مع العلامات الأخرى، وعمدنا بعد ذلك إلى إبراز بعض خصائصها النوعية حين تقتحم عالم الخشبة.

هوامش البحث

1 T.Kowzan, La sémiologie de théâtre: vingt siècles ou vingt - deux ans? Diogène n° 149-1990-p.81.

2 أبناء الأرض هم شعب أسبرطة الذين ولدوا من أسنان التنين التي نثرها كادموس، فكانوا يحملون هذه العلامات.

3 أرسطو، فن الشعر - ت. عبدالرحمن بدوي - دار الثقافة، بيروت - لبنان، ب ت - ص ٤٤ و٤٥.

4 نجد مقابل عبارة «التصنع في الحركات» في الترجمة الفرنسية عبارة «العلامات الخارجية» (les signes extèrieures) انظر Aristot -La poétique traduit par R.D.Roc et J.Lallot-Paris - Seuil-1980.

5 نفسه، ص٧٩.

6 (6) Jiry Viltrosky-La sémoiologie du théâtre à la recherche de son passé-in Approches de l'opéra-Actes du colloque AISS-Didier-Sept.1984-p.13.

7 Jiry Viltrosky (op.cit)-p.14-15.

8 R.Barthes-Littérature et signification - in. Essais critiques-points-Seuil- Paris-1964-p.258/259.

9 وقد أعيد نشرها في كتاب T.Kawzan - Littérature et spectacle-Mouton-La Haye 1975.

10 T.Kowzan-Sémiologie du théâtre -Paris Nathan - 1992-p.7.

11 T.owzan-Sémiiologie de théâtre - (op.cit)-p.93.

12 عربه رئيف كرم - المركز الثقافي العربي - ط١، بيروت / البيضاء - ١٩٩٢.

13 U.Eco-La structure absente - Mercure de France -Paris. 1972 - p.11 -(note)- Voir également: A.GrEIMAS - J.Courtés-Sémiotique: dectionnaire raisonné de la théorie du langage -Hachette-Paris - 1979-p.336.

14 مثل «مدخل إلى السيميوطيقا»، تحت إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، الجزء الأول، منشورات عيون المقالات، دار إلياس بالقاهرة ودار قرطبة بالبيضاء، ١٩٨٦؛ وصدر الجزء الثاني سنة ١٩٨٧ - جير دوليدال وجويل ريطوري: «التحليل السيميوطيقي للنص الشعري»، ترجمة عبدالرحمن بوعلي، المعارف الجديدة، البيضاء، المغرب ١٩٩٤.

15 انظر مثلا: التحليل العلاماتي لفن أداء التمثيل المسرحي، صلاح الدين بوجاه، مجلة الشعر، تونس، ع. ٦، ١٩٨٤ ص. ٤٥/٣٤ - وورلان بارث «مدخل إلى علم الأدلة»، ترجمة محمد البكري، دار قرطبة، البيضاء، المغرب.

16 جاء في لسان العرب لابن منظور مثلا: «السم الرجل إذا جعل لنفسه سمة يعرف بها، وأصل الياء واو، والسمة والوسام وما وسم به البعير من ضروب الصور...» انظر مادة «وسم».

17 نذكر من هؤلاء على سبيل المثال: محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، البيضاء، المغرب ١٩٨٢؛ ورئيف كرم في ترجمته لكتاب «كير إيلام» «سيمياء المسرح والدراما»، المركز الثقافي العربي، بيروت / البيضاء، ١٩٩٢.

18 انظر مثلا: حنون مبارك «دروس في السيميائيات» دار توبقال، البيضاء، المغرب ١٩٨٧؛ وسعيد بنكراد «مدخل إلى السيميائيات السردية»، مطبعة تانسيفت، مراكش - المغرب، ١٩٩٤.

19 آثرنا هنا استعمال لفظ «سيميولوجيا» مراعاة لسياقه النظري عند فرديناند دو سوسير.

20 F.De saussure-Cours de linguistiqe générale-Paris-Payot-1971-p.33.

21 F.De saussure- (op.cit) - p.33-34.

F.De saussure- (op.cit) - p.34. 22
F.De saussure- (op.cit) - p101. 23
R.Barthes - "présentation" de Communications n°4,p2. 24
R.Barthes -Système de la mode -paris , Seuil, 1967,p9. 25
R.Barthes - Sémantique de l'objet, in. L'aventure Sémiologique, Paris, Seuil 1985,p.249/250. 26
R.Barthes - Communications n°4, (op.cit) - p.2. 27
L.Porcher: Intorduction à une sémiologe des images - Credif -Didier, Paris, 1976,p. 172 / 173. 28
Groupe "MU": Trauté de signe visuele -Seuil, Paris - 1982,p.52. 29
G.Mounin: Introduction à la sémiologie -Paris -Minuit - 1970, p.87/88. 30
D'aperès, T.Todorov - O.Ducrot: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage-Paris, seuil, 1972-p. 113. 31
C.S Peirce -Ecrits sur le signe -Suil - Paris 1978 - .p !121. 32
33 ج. دولبدال - ج. رطوري: التحليل السيميوطيقي للنص الشعري - ترجمة عبدالرحمن بوعلي، مطبعة المعارف الجديدة - البيضا، ١٩٩٤، ص١٧.
34 سعيد بنكراد: سيميائيات «بيرس» مجلة علامات (المغربية)، ع١٠ - ربيع ١٩٩٤، ص ١٩ و٢٠.
35 انظر مناقشة هذه القضية في:
U.Eco -Sémiologie des messages visutes-in Communications n°15-p.p. 13, 21 - voir aussi du même auteur: Le signe, (op.cit), p.p75.85.
36 ش. س. بيرس: تصنيف العلامات (م.م)، ص١١٢.
U.Eco: Le signe (op.cit)p.93. 37
38 انظر:
Mihai Nadin: Sign functioning in Perfomance - nim. The Drama Review - Vol 23, n.4 (t.84) Dec. 1979, p.p 105/120..
P.Pavis-Voix et images de la scène - P.U.L; Lyon -France; 1982 - p.14. 39
G.Delledale -D'après P.Pavis-Viox et images de la scène (op.cit) p.15. 40
Ilie Balea -Le paradigme du spectacle-in.Degrés n°29-p2. 41
C.Metz-Essais sur la signification du cinéma-Paris-Klincksieck- 1968 - p.78. 42
C.Metz-essais sur la signification du cinéma - (op.cit) - p.78. 43
F.De Saussure, Cours de Linguistique générale - op.cot - p.101. 44
D'après G.Mounin - Introduction à la sémiologie - (op.cit)-p12. 45
D'après G.Mounin - Introduction à la sémiologie - (op.cit)-p12. 46
R.Barthes -La cuisine du sens - in. L'aventure sémiologique -Paris -Seuil 1985 - p.277. 47
G.Mounin -Introduction à la sèmiologie-p.194. 48
J.Courtès-Introduction à la sémiotque narrative et discursive -Hachette Paris 1976, p33. 49
G.Mounin -Introduction à la sémiologie - (op.cit). 50

51 لنستحضر مفهوم التطهير الأرسطي وكذا مفهوم التعليم والتحريض في المسرح الملحمي.

52 D.De Ruffini -D;après: Kear Elam-The semiotics of theatre and drama Methuen - London and New York 1980-p.34.

53 تقتضي عملية التواصل وجود عناصر أساسية ثلاثة هي: المرسل والمرسل إليه والرسالة المتداولة بينهما. فهي إذن عملية دينامية. أما الدلالة فتتعلق بالكيفية التي يشتغل بها الدال والمدلول: وهي عملية دينامية تارة، واستاتيكية تارة أخرى. وإذا كان التواصل يتركز على المتلقي (القارئ أو المؤول...) فإن الدلالة تتركز على المرسل (الباث، مبدع الرسالة...) ولعل هذا ما يفرض أن تكون العلاقة بينهما علاقة تكامل، لا سيما أن دراسة اشتغال العلامات ينبغي أن تشمل المظهرين معا: الإرسال والتلقي: أي التواصل والدلالة.

54 Group Mu-Traité du signe visuel - Paris, seuil 1992, p.120/122.

55 T.Kowzan - Littérature et spectacle -Mouton-La Haye 1975-p.25.

56 المكتوب (الذي لا يكون «أدبيا» بالضرورة، إذ قد يتخذ شكل سيناريو لحكاية معدة للارتجال، أو خطاطة حكاية تؤدي بواسطة «الميم».

57 قد يتوهم أن الموسيقى والسينما تحظيان بالوضع نفسه، لا سيما أنهما تقومان على نص سابق (التقسيم بالنسبة إلى الموسيقى والسيناريو بالنسبة إلى السينما)، لكن الفرق الجوهري بينهما وبين المسرح يكمن في أن التقسيم لا يمكن أن يقرأ ويتذوق بكيفية مستقلة، كما هو الشأن بالنسبة إلى النص الدرامي. أما السيناريو فلم نسمع يوما بمن تحصلت له المتعة السينمائية بقراءته. فهذان الفنان إذن لا وجود لهما خارج تحققهما الفعلي.

58 يقول أرسطو: «أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور، فهو أبعد الأشياء عن الفن وأقلها اختصاصا بصناعة الشعر، لأن قوة المأساة تظل حتى من غير مشاهدين، ومن غير ممثلين...» - أرسطو «فن الشعر» ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ص٢٢.

59 A.vienstien - La mise en scène théâtre et sa condition esthètique, Flammation, Paris 1955-p.89-90.

60 A.Artaud -Le théâtre et son double - in. Oeuvers complétes - ed. Gallimard - NRF - Paris 1978, p36.

61 لمزيد من التفصيل بخصوص هذا السجال بين أنصار النص وأنصار العرض في المسرح، ينظر على الخصوص الفصل الأول من كتاب:

A.vienstien -La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, (op.cit).

62 M.Esslin -The Field of Drama -Methuen -London 1987 - p24.

63 M.Corvin -Approche sémiologique d'un texte dramatique - in . littérature n°9-1975-p.88.

64 انظر :

A.Helbo -Sémiologie de la représentation-ed. Cop;ex-Bruxelles-19976, p.p. 33/41.

65 P.Pavis-Problèmes de sèmiologie théâtrale - (op.cit) - p.5/6.

66 A.Ubersfeld -Lire le théâtre - ed. sociales -Coll.Essentiel -Paris 1982, p.15.

67 وهذا هو ما أطلقت عليه «آن إيرسفيلد» اسم (نوى التمسرح) «les noyaux de la théâtralité - (op.cit)- p.20..

68 أخذا عن د. مبارك حنون - في السيميائيات العربية: قراءة في نصوص قديمة - القسم الأول - مجلة دراسات أدبية ولسانية، ع ٥ - شتاء ١٩٨٦ - ص٩٤.

69 انظر:
Groupe Mu -Traitè du signe visuel - (op.cit) - p.127).
70 Klinkenberg - Prècis de sèmiotique générale - De Boeck unibersité Bruxelles 1996 - p.26/27..
71 Y.Eco -La structure absente -Mercure de France - Paris 1972 -p 76/77.
72 J-Martinet -Clesfs pur la sémiologie - Seghers - Paris 1975 - P87.
73 A.J.Greimas - J.courtés - sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage - Hachette université -Paris 1979 - p.311.
74 U.Eco -La structure absente - (op.cit) - p.69/70.
75 ف «باتريس بافيس» يستعمل اللفظتين كأنهما مترادفتان. فهو يوظف مصطلح علامة تارة ومصطلح دال تارة أخرى. انظر مثلا:
P.Pavis-Problèmes de sémiologie théâtrale -P.U.Q - 1976 -p.52 /53.
76 A.J.Greimas -Sémiotique: dictionnaire - (op.cit) - p.349/350.
77 A.Ubererfeld - L'école du spectateur -ed. SOCIALES -pARIS 1981. P.22.
78 T.Kowzan -Littérature et spectacle -(op.cit) - p.2214/215.
79 P.Pavis -Dictionnaire du théâtre - ed Sociales -Paris - 1980 -Entrée: unité minimale de la représentation - p.436/437.
80 C.Metz -Le cinéma: Langue ou langage? in. Communications n°4 -p.87.

81 أخذا عن:
Kear Elam -The Semiotics of Theatre and Drama -Methuen -London and New York 1980 -p7.
82 يقول أصحاب مدرسة «لييج» في تعريف السيمياء «السيمياء هي وضع أقسام باستخراج الثوابت (المخصصة) وإهمال السمات (الخاصة) (الفردية) انظر: Groupe Mu-Traité du signe visuel - (op.cit)- p98.
83 F.De Toro - Theatre Semiotics - Univesity of Tornonto Press - Toronto - Bufalo 1995 - p71.
84 فقد بلغ الأمر بالممثلين «جوليان بيك» و «جوديث مالينا» أن زعما بأنهما لايمثلان سوى نفسيهما على الخشبة: وهو ما يعني أنهما يجعلان التطابق بين العلامة المسرحية ومرجعها مطلقا.
85 M.Klinkenberg - Précis de sémiotique générale - (opp.cit) - p. 162/163.
86 فحتى «بريخت» الذي كان من ألد أعداء النظرية الأرسطية للمسرح اعتبر الحكاية بمنزلة الروح من المسرحية. انظر B.Brecht - Le petit organon pour le théâtre -L'arche - 3ème ed.. Paris 1978 - p.22/23.
87 K.Elam -The Semiotics of theatre and Drama (op.cit) - p.9.
88 A.J.Greimas - J.Courtés - Sémiotique: Dictionnaire raisonné de théorie du langage - (op.cit) - entrée: sémiotique théâtre-p.392.
89 يفسر «كورفان» تضخم الحشو في العرض المسرحي بكون الخشبة تبث بشكل متزامن علامات عديدة، متشابهة تارة، ومتباينة تارة أخرى، مما يفرض اللجوء إلى الدلالة على المعنى الواحد بدوال مختلفة من حيث مادتها: سمعية، بصرية... وذلك لتفادي تشتت المعنى، والتحرز من الغموض والتعدد الدلالي: انظر:
M.Corvin -Approche sémiologique d'un text dramatique-in. Littérature n°9 1975 - p.88 . voir aussi du même auteur: La redonance du signe dans le fontionnement théâtral - in. Degrés n°13.
90 T.Kowzan -Sémiologie du théâtre - (op.cit) - p 102/103.
91 A.ubersfeld -L'école du spectateur - (op.cit) - p.47.

ببليوجرافيا البحث

١ - مراجع اللغة العربية

- أرسطو، فن الشعر، ت . عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
- جيرار دولهدال وجويل ريطوري: التحليل السيميوطيقي للنص الشعري، ترجمة عبدالرحمن بو علي، المعارف الجديدة، البيضاء، المغرب، ١٩٩٤.
- حنون مبارك - دروس السيميائيات، دار توبقال، البيضاء، المغرب، ١٩٨٧.
- سعيد بنكراد - مدخل إلى السيميائيات السردية - مطبعة تانسيفت، مراكش، المغرب، ١٩٩٤.
- سعيد بنكراد: سيميائيات «بيرس» مجلة علامات (المغربية)، ع.١ - ربيع ١٩٩٤.

ش.س.بيرس، تصنيف العلامات - ت فريال جبوري غزول - مدخل إلى السيميوطيقا - منشورات عيون، ج١.

- كير إيلام - سيمياء المسرح والدراما، عرّبه رئيف كرم - المركز الثقافي العربي، ط.١، بيروت / البيضاء - ١٩٩٢.

٢ - مراجع باللغة الفرنسية

- Aristote - La poétique - traduit par R.D.Roc et J.Lallot -Paris -Seuil - 1908.
- Artaud A-LE théâtre et son double - in. Oeuvres complétes -ed . Gallimard - NRF - pARIS 1978.

-Balea Ilie -Le paradigme du spectacle -in Degrés n°20

-Barthes . R.Littérature et signfication - in. Essais critiques - Point -Seuil - Paris 1964.

Barthes R-Système de la mode -Paris, Seuil, 1967.

Barthes R- La cuisine du sens - in. L'aventure sémiologique -Paris -Seuil 1985

- Barthes R- Sémantique de L'object, in. L'aventure Sèmiologique, Paris, Seuil 1985.
- Brecht B- Le petit organon pour le théâtre - L'arche - 3éme ed. Paris 1978.
- Corvin M- Approche sémiologique d'un texte dramatique - in. littérature n°9-1975.
- Corvin M- La redondance du signe dans le fonctionnemennt théâtral - in. Degrés n°13.
- Courtès J- Introduction à la sémiotique narrative et discursive - Hachette - Paris 1976.
- De Toro F- Theatre Semiotics- University of Toronto Prress- Toronto - Bufalo 1995.
- De Saussure. F- Cours de linguistique générale - Paris - Payot - 1971.
- Eco U- Sémiologie des messages visuels - in. Communications n°15.
- Eco U- La structure absente - Mercure de France - Paris. 1972.
- Eco U- Le signe, ed. Labor- Bruxelles- 1988.
- Elam Kear - The semiotics of theatre and drama - Methuen - London and New York 1980.
- Esslin M- The Field of Drama - Methuen - London 1987.
- Greimas A J-J. Courtés-Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage - Hachette - Paris - 1979.

- Groupe Mu - Traité du signe visuel - Paris, seuil 1992.
- Helbo A - Sémiologie de la représentation - ed. Complexe - Bruxelles - 1976.
- Kawzan T- Littérature et spectacle - Mouton la Haye 1975.
- Kowzan T- Sémiologie du théâtre - Paris - Nathan - 1992.
- Klinkenberg J M- Précis de sémiotique générale - De boeck université - Bruxelles 1996.
- Martinet J- Clefs pour la sémiologie - Seghers - Paris 1975.
- Metz C- Le cinéma: Langue ou langage? in. Communications n°4.
- Metz, C- Essais sur la signification du cinéma - Paris - Klincksieck - 1968.
- Mounin. G- Introduction à la sémiologie - Paris ed. Minuit 1970.
- Pavis P- Problèmes de sémiologie théâtrale - P.U.Q- 1976.
- Pavis P- Dictionnaire du théâtre - ed Sociales - Paris - 1980.
- Pavis P- Voix et images de la scène - P.U.L; Lyon - France; 1982.
- Porcher L- Introduction à une sémiologie des images - Credif - Didier, Paris, 1976.
- Todorov T- O. Ducrot - Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage - Paris, seuil, 1972.
- Ubersteld A- L'école du spectateur - ed. Sociales - Paris 1981.
- Ubersfeld A- Lire le théâtre - ed. socials - Coll. Essentiel - Paris 1982.
- Vienstien A- La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Flammarion, Paris 1955.
- Viltrosky Jiry - La sémiologie du théâtre à la recherche de son passé - in - Approches de l'opéra - Actes du colloque AISS - Didier - Sept. 1984.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

مراجعة كتاب «هذا هو الفن الحديث»

لمؤلفه ماثيو كولينجز

د. خالد الحمزة (*)

المقدمة:

ينطلق المؤلف من ميدان هاكستون في الجزء الشرقي من مدينة لندن؛ واصفا الطقس والمكان والناس حوله، والمباني من دار سينما ومعارض ومطعم، متجها إلى مرسم جاري هوم Gary Hume.

إنها انطلاقة موفقة ذات دلالة على العلاقة بين الفنان والبيئة في المدينة المعاصرة بكل مكوناتها. واختياره لمرسم هوم بالذات له ارتباط وثيق بما يعتقد أنه واحد من توجهات الفن المعاصر، ألا وهو أنه لا يبدو فنا بالهيئة التقليدية، ويقف ضد التقليديين بحدة، وهو المعنى الذي قد قصده هوم في حديثه عن أعماله مع المؤلف واقتبسه الأخير عنوانا لمدخل الكتاب. هذا الكتاب المعنون بـ «هذا هو الفن الحديث» هو الثالث للمؤلف، حيث تناول، مع سابقيه، الفن المعاصر في بريطانيا والولايات المتحدة مقدما أعلامه، وأهم أعمالهم، وأسسه في الفن الحديث[1]. صدر هذا الكتاب أولا في لندن عام ١٩٩٩، ثم بعد ذلك بعام في نيويورك[2].

تهدف هذه المراجعة إلى تعريف قراء العربية بهذا الكاتب الإنجليزي وكتابه الأخير، ولذا سيبدأ الباحث بتقديم سيرة الكاتب، ثم محتويات الكتاب وموضوعاته، وأهم الأفكار الواردة فيه، ثم يتبع ذلك ملاحظاته على أفكار وأسلوب ومنهج المؤلف. إن الفنان والناقد الإنجليزي ماثيو كولينجز Matthew Collings، ابن لوالدين بوهيميين، وعليه فقد نشأ في ملاجئ الأطفال. درس التصوير في معهد بيام شو للفن The Byam Shaw Art School في لندن في بداية السبعينيات، ثم عمل في مجلة آرتسكرايب Artscribe من عام ١٩٧٩ إلى

(*) أستاذ بكلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك - إربد - الأردن.

عام ١٩٨٣، حيث أصبح محررها. وهو الذي دفع بهذه المجلة عام ١٩٨٥ لتصبح مجلة دولية، وذلك بمساعدة من ناشرين أمريكيين. إلا أنها توقفت عن الصدور في عام ١٩٩٢. أما كولينجز فقد غادرها في عام ١٩٨٧ إلى هيئة الإذاعة البريطانية؛ للعمل في برنامجها للفنون معدا ومقدما لفقرات تغلب عليها موضوعات الفن المعاصر. ولقد غادر الهيئة في عام ١٩٩٦ ليتفرغ للكتابة[٣].

بدأ في الشهر السادس من عام ١٩٩٩ بث برنامج تلفزيوني على القناة الرابعة عن الفن المعاصر قام بكتابته وتقديمه كولينجز بعنوان «هذا هو الفن الحديث». واعتقد البعض - بسبب أن عنوان البرنامج هو عنوان الكتاب نفسه، وأن حلقاته الست وموضوعاتها تشابه فصول الكتاب الستة - بأنه قد قصد بالكتاب أن يكون دليلا مرافقا لتلك الحلقات[٤]. وبما أن الكتاب لم يأت على ذكر أي شيء بخصوص تلك الحلقات، وأنه يغطي موضوعاته دون الإحالة إليها، لذا فإنه يعتبر كتابا قائما بذاته. ولا شك في أن المؤلف قد استفاد من إعداده لذلك البرنامج في كتابه هذا من حيث المحتوى المعرفي وأسلوب العرض الذي يبدو واضحا في طريقة التناول الرشيقة التي تضع في اعتبارها اهتمامات عامة المتلقين. وقد تكون السخرية في العنوان واحدة مما يعتبرها إحدى سمات الفن المعاصر التي أخذها للتعليق على موقف المتلقين المضطرب منه. ويؤكد المؤلف ذلك في مقابلة أجريت معه بأنه لم يعد أحد يعرف حقيقة ما هو الفن الحديث[٥]. ويقرر، في مقابلة أخرى، أن هدفه من هذا الكتاب هو التعريف بالفن المعاصر، لذا لا نجده يبالغ كثيرا عندما يقول إن كتابه موجه إلى كل من يقرأ كتبا. وفي سبيل تحقيق هذا الهدف لا بد لأي كتاب من أن يرتكز على الكثير من الأمور الفنية المتفق عليها كالأعلام الذين يقل الاختلاف حول قيمة إنجازاتهم الفنية[٦].

محتوى الكتاب

يناقش كولينجز في مدخل الكتاب عدم شعبية الفن الحديث مقابل جماهيرية الفن المعاصر ونجومه، ويقول كانت الاختصارية Minimal Art والمفاهيمية Conceptual Art وما انبثق عنها من الفيديو التمثيلي وفن الجسد Body Art، وفن الأرض Land Art غير جماهيرية، وكأنها قارب أبحر إلى عرض البحر على عاتقه دون أن يكون فيه أحد ولم يكن على الشاطئ من يلوح له مودعا، ثم أصبحت الاختصارية في الثمانينيات أسلوب حياة وليست فنا غامضا. ويسأل بعد ذلك: هل يرتبط فننا الحديث بالمفاهيمية أم بالانطباعية؟ ويجيب بأننا نعتقد أحيانا بالاحتمال الثاني، وذلك لأن فناني اليوم المعروفين يشبهون مبدعي الفن السابقين، ولكن الاحتمال الأول أكثر واقعية وغير مثير للاضطراب، حيث إن ما لدينا اليوم جديد ولا يعود إلى الانطباعية على أي حال من الأحوال. ظهرت في هذا المدخل سيرتا جاري هوم، وتريسي إمين Tracy

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 33 أكتوبر - ديسمبر 2004

Emin، ويشرح في آخره تقسيم كتابه، وكأنه دليلك في ساحة الفن الحديث اليوم من خلال ست أفكار شائعة عنه وشعبية، أولها فكرة العبقري.

«أنا عبقري»، هذا هو عنوان الفصل الأول، الذي يعتبر فيه أن قمم الفن الحديث ثلاثة هم بيكاسو Picasso، بولوك Jackson Pollock، وورهول Andy Warhol، على اعتبار ان كلا منهم، عندما ظهر قد غير مفاتيح تاريخ الفن. ويقول ان فن هؤلاء الثلاثة لم يتكئ على الأسطورة، ولكن ألقيت عليهم من الخارج عكس الفن عامة. وهو يرى أن أسطورة بيكاسو تتمثل في جوانب عدة منها التعبير والتجديد في الأفكار والأساليب، ومنها أيضا بدائيته، بحيث لم تظهر في موضوعاته السيارة والطائرة والملابس الرسمية ومنتجات النايلون وجهاز التلفزيون. يتحدث هنا عن الفنانين جلبرت وجورج Gilbert and Goerge، وبويز Jozeph Beuys، حيث جعلوا من أنفسهم أسطورة تتكرر دائما بالهيئة نفسها، أما شيرمان Cindy Sherman، وكاله Sophie Calle، فتتعمدان تغيير أسطورتيهما في كل مرة، ولقد ركز ورهول على الأسطورة التي صنعها لنفسه، وكذلك الأساطير الفرعية التي صنعت له أو حوله.

لقد غير كل واحد من هؤلاء الفنانين تعريف الفن الحديث، فقد رآه بيكاسو القبح وليس الجمال، ورآه بولوك أمريكيا وليس أوروبيا، أما ورهول فقد رآه السحر بدلا من العاطفة الباعثة على الانبهار. ومن الفنانين الأسطورة اليوم داميان هيرست Damien Hirst، وتتمثل حالة الفن اليوم في عدة أمور، منها فكرة أن المعنى لا يوجد في شيء واحد (تفكك المعنى)، وفي اللقطات التلفزيونية القصيرة، وفي كثرة المعارض الأوروبية الاستعادية في لندن، وفي استحضار ألم الفنان الشخصي في العرض، وفي تقديم الأشياء اليومية والناس العاديين بواقعية. ويعلق على تاريخ الفن بأن له مكانه، ولكنه في الاحتياط يستدعى عند الحاجة إلى تبرير وجود الفن عموما، وفي حالة وجود معان جديدة، ثم يتحدث عن المعنى واللامعني، فقد كان روزنبيرج Harold Rosenburg، وداكوننج Willem de Kooning مع المعنى، أما جرينبيرج Clement Greenberg، وبولوك مع اللامعنى. يتحدث عن ورهول وأسلوبه بأنه يأتي بأشياء من الحياة ويفصلها عنها، ثم يضعها في سياق هو التكرار دائما، ولكنها تختلف في كل مرة، ويضيف بأن الفشل يكون قليلا في آلاف اللوحات.

ولقد عنون كولينجز الفصل الثاني من كتابه بـ «الصدمة والرعب»، الذي استهله بتقديم ما سماه بالتيار المتجهم ممثلا بعمل لهيرست هو «الحصول على بعض الارتياح بقبول الأكاذيب المتوارثة في كل شيء»، ١٩٩٦. إن الصدمة في العمل آتية من أنه حقيقي وليس صورة، ولقد حاول تفسير موقف النباتيين من هيرست، وكيف تقبل، عادة، أعمال بيكاسو وجويا Goya وجيركو Gericault في الموضوع، في حين لا تقبل أعمال هيرست. تثير هذه الأعمال أينما عرضت ضجة، ومثال ذلك ما حدث عند عرضها مع بعض الأعمال من مجموعة ساتشي

Saatchi في متحف بروكلين للفن The Brooklyn Museum of Art في مدينة نيويورك، حيث هدد عمدة المدينة جيولياني Giuliani بسحب دعم المتحف، وهو ٢٧ مليون دولار سنويا، إذا صمم منظمو المعرض على إقامته. وبعد عرض القضية على القضاء افتُتح المعرض في موعده وشمل كل الأعمال، وذلك في ٢/١٠/١٩٩٩[٧]. ويفسر كولينجز فن هذا الاتجاه بأنه فن لا يعتمد على مهارة، وهو فن متخف، ولا أخلاقي، وعلى أي حال فإنه يصدم أولئك الذين لا يفكرون والذين يقرأون العناوين فقط، وليس الملاحق والكتب. يعمل فنانو هذا التيار على مسرحة ساخرة لأفكار مجردة عن عزلة الفرد، وقدرة وسائل الإعلام على تحوير وتشكيل الواقع، هذه بعض من ملاحظاته على علاقة الفن المعاصر بمستجدات العصر وظروفه وحالة الإنسان المعاصر الفكرية والنفسية والاجتماعية. صحيح أن ملاحظاته تلك تنم عن بصيرة ونفاذ، ولكنها لا تقدم التحليلات الكافية بغرض الوصول إلى تلك النتائج. ويتضح هذا القفز إلى النتائج إذا ما قورن بعمل كلارك، الذي وصل إلى خلاصات باهرة من خلال منهج تحليلي عندما تتبع أعمال مانيه Manet وتابعيه، وبحث في كيفية تمثلها لتشكل البورجوازية في باريس بعد منتصف القرن التاسع عشر[٨].

ثم يتحدث عن جويا معتبرا إياه مصدرا للتيار المتجهم، أي يقف في إحدى نهايتيه، ويقف في الأخيرة شامبان Jake and Dinos Chapman، ويقول إنه على الرغم من جمالية أعمال جويا إلا أنها مرعبة. إن التقطيع وما ينتج عنه من أشلاء يولد دائما صدمة. لقد حول الأخوان شامبان محفورات جويا الاثنتين والثمانين إلى نحت مصغر، ثم يقرر كولينجز بأن هناك كثيرا من الصراخ في الفن الآن، وأن النظرية الشكلية قد ماتت في السبعينيات، أي أن الفن المعاصر قد تواصل انفعاليا مع المضامين الإنسانية في الفن الحديث، ولقد أدخل كل من جويا ومونش Munch، برأيه، شيئا جديدا في التصوير، وهو واقعية العواطف أو الانفعالات، أو الواقعية النفسية، بحيث كان الأول عاما، والثاني متطرفا وشخصيا، ولم يتخذ أي منهما الصدمة موضوعه الرئيس، وهو على النقيض مما فعله الأخوان شامبان ثم يعلق كولينجز على من يقولون بأن هذا الفن يعتمد على اللاوعي قائلا: «إن كل شيء يأتي من اللاوعي»[٩]. ويفسر الصدمة التي تحدثها أعمال إمين حيث تقول إنها ناتجة عن طريقتها في تنظيم اختياراتها في فنها، ووعيها باستراتيجيات الفن المفاهيمي. إن حضورها وثقتها بنفسها يجعلاننا نصدق ما تقول. إننا لا نسأل عن مدى موثوقية مونش لأنه لا يمسرح موضوعاته، بل يقدم صورا لحالات، بينما تمسرح إمين تلك الحالات مما يكسبها صدقا وموثوقية.

«لطيف لطيف»، هذا هو عنوان الفصل الثالث الذي يبدأه بقوله: إننا لا نتوقع أن يكون الجمال واللطافة بارزين في مسار الفن الحديث (يقصد المعاصر)، ولا حتى لهما أدنى وجود فيه، لأنه لا يتحدث عنهما أحد. ويضيف: إنه لم يتغير الكثير منذ أيام بيكاسو وماتيس

Mattiss بالدرجة التي نتوقعها أحيانا. إن الجمال واللطافة موجودان في الفن اليوم، والثانية موجودة في الكثير من الأعمال، ولا يمكن الفكاك منها مهما حاولنا تجاهلها. لقد وجد الجمال دوما، قبل الفن الحديث، وفي الفن الحديث، سواء المجرد منه أو غير المجرد. حافظ بيكاسو وماتيس على الجمال واللطافة لأنهما جزء مهم من التصوير ولا يكون بغيرهما، لأنه في حالة خلوه منهما سيختلط بالحياة. وكان لديهما فيما يخص مسألة التجريد نقطة يقفان عندها قبل التجريد النقي أو الخالص، الذي نجده عند موندريان Monderian، لأن بعد هذه النقطة يكون الفراغ بالنسبة إليهما. ثم يتحدث عن مشكلة اللون عند ماتيس متجها إلى التعبيرية التجريدية وما بعدها.

يعرض في هذا السياق لفنانين معاصرين مثل بيتون Elizabeth Peyton التي تنتج صورا جميلة لا يمكن لأحد إلا أن يحبها، إنها صور شخصية لأصدقائها وللنجوم المشهورين كما تظهر في وسائل الإعلام، وذلك في لوحات صغيرة كالأيقونات، ويتحدث كذلك عن باسكويت Jean-Michel Basquiat وملابسه التي يعرضها، ويعمل فنه عليها وهو يرتديها، وهي موضوعه، وفي النهاية يبيعها بأسعار مرتفعة. وهو يسير في لوحاته على تقاليد ماتيس.

أما عن جونز Jasper Johns فيقول إن الأعمال التي أنتجها، علم، حروف، أرقام، خريطة، وهدف هي عبارة عن أيقونات للا شيء، وبسبب ذلك يقع فنه في مكان ما في بداية ما بعد الحداثة. ويؤكد أن لجونز تأثيرا في تطور الفن الجماهيري Pop Art والمفاهيمي وحتى الاختصاري في الستينيات، وهي الحركات الثلاث الكبرى التي انبثقت منها الحركات اللاحقة، والتي تقف عند مفترق الحداثة وما بعد الحداثة. ويعود إلى الحديث عن باسكويت ليقول إنه يمثل الاحتفاء بالجمال في ما بعد الحداثة على نهج ماتيس ولمسته. أما أوفيلي Chris Ofili فإنه يرى الجمال مقبولا إذا تضمنه الفن بطريقة مدهشة وزخرفية. إن عمله عبارة عن مساحات مجردة وحرة، إيمائية مع مفردات زخرفية لطيفة، ومع أشياء أخرى يابانية وصينية وبدائية. وبخصوص هيرون Patrick Heron فإنه عاشق ماتيس، ينتج لوحات جميلة تصور الطبيعة التي تحيط ببيته المشرف على البحر، وهدف الفن عنده السرور والتمتع.

وناقش في الفصل الرابع مسألة «القليل» في الفن، سواء كان اختصارا، أو فراغا، أو فضاء، لذا عنونه بـ «اللا شيء يهم». يقدم الفنان المعاصر مارتين كريد Martin Creed، ويقول عنه إنه لا يستخدم لفظ فن أو فنان، إنه يستعمل لغة الاختصارية والفلوكسس Fluxus، والمفاهيمية، وذلك كما يظهر في عمله إشعال الضوء أو إطفاؤه في مبنى. ويلاحظ أن هناك الكثير من الفراغ Blank في الفن الحديث، حيث تصور الأعمال لا شيء، وبه الكثير من اللوحات البيضاء والسوداء. لقد بدأ هذا الغياب مع مالفيش Kasimir Malevich، ثم أصبح الغياب بعده حاضرا بقوة في الفن الحديث، ولم تكن الاختصارية جماهيرية، ولكن عندما عاد مظهرها في

الثمانينيات أصبح جماهيريا. إن الفكرة العامة في الاختصارية هي التداخل أو العلاقة التداخلية بين الشيء والفراغ الذي حوله، وفي هذا فكر يختلف عن الاعتقاد بأن كل شيء هو في الشيء نفسه، ويرى المؤلف أنه قد انبثقت تنويعات كثيرة عن هذه الفكرة، ثم يتناول الفنانين الحديثين الذين أسسوا لهذا الاتجاه مثل جود Donald Judd، وموريس Robert Morris، وأندريه Carl Andre، ورينهارت Ad Reinhardt.

لقد أطال، بعد ذلك، في الحديث عن مؤسسي الاختصارية مثل مالفيش، ونجومها مثل روثكو Mark Rothko، وكلاين Yves Klein، الأمر الذي قد لا يقنع بضرورته. إلا أن به بعض اللمحات المفيدة مثل قوله إن مالفيش مع الذاتية. أما الاختصارية فهي ليست معها، ثم يضيف إن فن ما بعد الحداثة ظهر في السبعينيات والثمانينيات في وقت جفت فيه المعاني القديمة، فالمعنى أصبح في مكان ما غير ما هو موجود أمامك. ولقد أحكمت قوة التجريد قبضتها على العالم فهي تلعب بالمتحضرين وغير المتحضرين، وبرزت فكرة أن المعاني الظاهرية خطأ، والمعاني الحقيقية مختفية لأنها غير قانونية، وأصبح المعنى يعني اللاشيء واللاشيء يهم.

ثم يأتي على ذكر أعمال لبعض الفنانين المعاصرين مثل هولي Peter Halley في مربعاته الحمراء المجردة التي تظهر في لوحاته، وهي ليست فضاء Voids، ولكنها فراغات Blanks، أو خلايا سجن سيكولوجية. وينسخ براون Glenn Brown أعمالا من القرنين التاسع عشر والعشرين مثل سلفادور دالي Salvador Dali ودا كوننج، والرسوم الإيضاحية الموجودة في روايات الخيال العلمي، ولكن بتفاصيل أكثر وبألوان تقارب ألوان النسخ الآلي. ويصور براون، بطريقته تلك، ما صور قبلا، أي أنه يصور الصورة، أما مارتين Jason Martin فإنه يصور بلون واحد لوحات ضخمة، وذلك بمزج الألوان للوصول إلى لون أزرق عميق يضعه على السطح بكثافة، ثم يخططه بمشط حديدي، إنه بهذا الفعل يوثق الحركة، ويختم بالفنان الاختصاري الثانوي تورل James Turrel الذي يعمل الروحانية من دون مادة على عكس ما يفعل مارتين. يقدم تنظيمات في الفراغ Installations بالضوء الملون، وعمله «المقابلة» غرفة بها بقعة من الضوء الطبيعي، وعندما يدخلها أحد يجد نفسه في مواجهة مع الجو العام (الحالة) والعقل، إنه تأمل متسام.

أما الفصل الخامس فقد عنونه بـ «الضحك الأجوف»، حيث يستهله بالقول إن الفن الحديث مليء بالنكات، ولكنها غالبا ما تعبر عن كره النفس أو السخرية منها ومن أشياء أخرى. يخبرنا عن الفنان برنس Richard Prince أنه يقتبس في عام ١٩٨٥ نكتة من مجلة ساخرة ويكتبها على ورقة، ويؤرخها، ويوقعها، ثم يبيعها، ثم يكرر العملية كثيرا. ويخبرنا، كذلك، عن عمل لوكاس Sarah Lucas الإصبع. ويضيف إن هذه النكات موجهة إلى البورجوازيين، الذين لا نعرف من هم فعلا، فنحن نقدرهم لأنهم قاموا بالثورة الفرنسية، ولكننا نستنكر جمودهم،

ويقول: «لقد تحقق تنبؤ الوجودية المرعب في زماننا، وهو الوهم والعبودية واقتناص الصور المستمر، الذي لا ينتهي، ولكننا لا نهتم به، وفي الحقيقة نستمتع به وهذا هو ما لم نتنبأ به».

وحاول كولينجز أن يؤصل لهذا التيار الذي يناقض الشيئية في الفن. ويقول إن الوجودية قد انبثقت عن السريالية Surrealism، ولكنها لا تريدها في الفن، ونادت بثورة الحياة اليومية. إنه شيء يشبه الماركسية البكر وذلك قبل تغيرها. وتحضر هنا عبارة ماركس المشهورة «كل الزمان والمكان في عالمه قد أصبح غريبا عليه بسبب تراكم منتجاته التي تبعث على الاغتراب». إنه عالم مزيف وسيئ. لقد آمن الوجوديون بأن الشر موجود في مجتمع المظاهر والبهرجة، أي المجتمع الاستهلاكي، وعلينا التخلص منه: لأن هذا المجتمع يقدم منتجات استهلاكية بديلا عن الخبرة الحقيقية، أكاذيب بدلا من الحياة، وتتولد رغبات لا يمكن إشباعها. ويضيف: أن سبب المهرجانية هو تقديم وهم الحرية لطبقة العبيد، والمقاومة المظهرية، لذا عمد الوجوديون إلى تقديم تنظيمات أو ترتيبات موقتة كشكل جديد من الفن، أو بدلا عن الفن، أو أي شيء ليس بالضبط فنا ولكنه يحل محله. إن الوجودية الفنية لا تقوم على منتج فني مادي Art Object، ولكن بعض الفنانين الوجوديين قد أنتجوا أعمالا فنية مادية، ولكن بسبب ذلك جرى اعتبارهم وجوديين من الدرجة الثانية، أو وجوديين مرفوضين، أو غير ثوريين، أو فنانين وحسب.

ويقول إن الفلوكسس Fluxus قد انبثقت عن السريالية والوجودية، وإذا كان بريتون Andra Breton هو قائد السريالية، وديبورد Guy Debord هو قائد الوجودية فإن ماشيوناس George Maciunas هو قائد الفلوكسس، يتحدث عن ديبورد واختفائه لمدة عشرين سنة وكتابه «مجتمع التظاهر»، وعن دور بريتون وماشيوناس كل في حركته التي قادها ثم يقول إن الفن البريطاني الشاب لا يشكل حركة بالمفهوم التقليدي، ويوضح ذلك من خلال عمل للوكاس واستفادته من الحركات الثلاث المذكورة، ثم يتناول دوشامب Marcel Duchamp وسخريته السوداء، ويضيف أن أغلب نكات الفن الحديث ليس مضحكا أو ظريفا، وأولها وأكبرها النافورة The Fountain، ويبين أن سبب إثارتها هو أنها ساخرة، وهذا يجعل من الصعب الحصول على معنى واحد محدد لها، ولكن يمكن أن نستخلص ما يشبه المعنى، أو عدة معان.

يقدم المؤلف عددا من الفنانين المعاصرين من خلال بعض أعمالهم. لقد أثبت زيارته لمرسم لاندرز Sean Landers وتناول بعض أعماله مثل «شيء ما شخصي»، ١٩٩٤، الذي يجعل المفاهيمي أكثر امتاعا، وعمل على تحقير ذاته في بعض أعماله مثل «القرد البرونزي»، ١٩٩٥. ثم تحدث عن أعمال ماجريت Rene Magritte التي تجمع بين الكلمة والصورة (نكتة العنوان الخطا)، وأعمال الفنان الإيطالي مانزوني Piero Manzoni الغريبة. ويقول عنه إنه قد فاق دوشامب في سخريته ووصل بها إلى أبعاد روحية كما في عمله الذي هو عبارة عن نفخ زفيره في بالون وجعله مثل الآثار المقدسة، وتوقيعه على الأشياء العادية، ويتطرق إلى ترك

Garin Turk الذي قلد مانزوني ثم وضع توقيعه هو، ويقول عن كيبنبيرجر Martin Keppenberger إن له أعمالا مختلفة الأساليب والوسائط ويتخذ النكتة عنوانا، ويعتبره من التعبيريين الجدد، ومدخله إلى كل الأعمال ساخر. ويبين نظرته إلى قضايا الإنسانية اليوم، وقربه من الوجودية ولكن بحيوية وعصرية. ثم يتناول أعمال برنس Richard Prince، وتمثله لأعمال غيره، فهو يصور إعلانات ويبيعها على أنها عمله، ويطبع نكاتا على القمصان القطنية القصيرة الأكمام، وفي الوقت نفسه ينتج لوحات كبيرة الحجم.

استحق الفصل الأخير، الذي قدم من خلاله عددا كبيرا من الأعمال المعاصرة، قطع كوكايين Cornelia Parker. عنوانه «صدمة الحاضر»، وقدم عمل باركر ١٩٩٦، مثلا على المفاجأة التي يحدثها الفن المعاصر. ويقول إن هذا الفن يشبه العفريت الذي في الصندوق، وكلما ازدادت جماهيريته اليوم، أصبح أكثر بلادة. إن موقف الناس، عموما، من الفن المعاصر هو الشك والحذر، ويعتبره بعضهم بأنه مسل، وينظر إليه بعضهم على أنه غير مهم. ويضيف أن مظهر الفن ولغته مهمان اليوم. وهناك فقرة مهمة يتناول فيها ما يعبر عنه الفن المعاصر حيث يقول إنه يتسم بالتكرار والتقليد، فالأسلوب لم يعد يعني شيئا. يمكنك القفز اليه أو منه في أي وقت تشاء. إن عالمنا اليوم يتصف بالإعلام السيئ، وانتشار المرض (الايدز)، واستعمالات الهندسة الوراثية، وإن الجسم متغير باستمرار وهو مرتعب ومفصول عن العقل، وإنه عالم تسود فيه حالة الطوارئ الدائمة، حيث تنتشر الكاميرات في كل مكان وهي تراقبك طيلة الوقت (القوة غير مرئية)، ويطغى على هذا العالم التجزؤ أو التبعثر، وإن النفس لا مركز لها وموجهة من الخارج، ويتفرع عن ذلك العنصرية والجنس المتصلان بالذات التي أصبحت عدة ذوات، ويرى أن الفن الذي لا يعكس هذا الوضع هو فن سيئ. ويتفق كولنجز في بعض سمات هذا الفن المعبر عن هذه التي عرضت إجمالا في الفصل الأول من كتابها Kim Levin المشاكل مع ليفن «ما بعد الحداثة» ثم فصلته في الفصلين التاليين من خلال تقديم فنانين معاصرين برزوا في السبعينيات والثمانينيات[٢٠]. وينفرد كولينجز بتلمس سمات أخرى للفن المعاصر، وهي أنه جماهيري، خبيث بطلاوة، براق، غامض، جنسي، مفعم بالروح، عميق، مرح، ويركز على المظهر.

ثم يقدم فنانين معاصرين آخرين مثل الفنانة جيليان ويرينج Gillian Wearing التي تنتج افلام فيديو وصورا فوتوغرافية. واحد من هذه الأفلام مهم وعنوانه «ستون دقيقة من الصمت»، ١٩٩٦، وهو عبارة عن مجموعة من أفراد الشرطة يقفون صامتين، ومثل الفنان ري Charles Ray ونحته، الذي هو عبارة عن مانيكانات، وفيولا Bill Viola الذي اعتبره رائد فن الفيديو، وكيفر Anselm Kiefer الذي يصور كالأساتذة القدامى ويتعامل في أعماله مع موضوعات وشخصيات من التاريخ الألماني، ثم يعود مرة أخرى إلى هيرست ويصفه بأنه البقرة

المقدسة في فن البقر. ويضيف أن موضوعه هو الموت ولكن بطريقة المصمم، والشيء المصمم يبدو في مظهر عمله، وصورته، وفي الجو العام للصورة، وفي الذكاء البصري، ثم في الجمع بين الطب والفن يتحدث عن أعمال بولكه Sigmar Polke الذي يهاجم التقاليد في الفن الحديث. ويشن كولينجز هجوما قويا على دالي. ويقدم ديفس Peter Davies وعمله «المائة المهمة» المنشغل بحقيقة الحالة الحاضرة تعليقا على التصنيف والجدولة والإحصاء اليوم، ومردوخ Iris Murdoch التي تحب أن تكون الصور كما الأعمال التي في المتاحف.

متى بدأ الآن؟ هكذا يسأل كولينجز ويقول بدأ الناس عموما يقبلون في الثمانينيات فكرة أنه يمكنهم العيش حياة خالية من الأيديولوجيا. وكذلك يقبل الفنانون هذه الفكرة، وبالتالي يخلو معظم الفن من الأيديولوجيا. ويقدم في هذا السياق الفنان كونز Jeff Koons على أنه أنموذج لكل شيء سيئ، متكلف، تجاري، وضحل، ويعطي الناس ما يريدون. ويقدم نيومان Bruce Nauman وفنه عبارات قصيرة عن مصير الإنسان المظلم، إنه مدهش ومضحك. إن تأثيره كبير في الفن المعاصر خصوصا في مجالات الفيديو والأداء الجسدي والحدث. ويذكر الفنانة سندي شيرمانز Cindy Chermans وصورها الشخصية، والفنانة دارين ألموند Darren Almond، وفيلمها «تسعون دقيقة» الذي يسيطر عليه الإحساس بحساب الوقت في خلية سجن بأجزاء من الثانية، وهو فيلم حي في غرفة مظلمة وساعة تدق. ويذكر كذلك الفنان كورين John Currin الذي ينتج صورا شخصية لمعاصرين، ساخرا مما يريده المجتمع عادة من الفن، وتظهر أعماله كأنها كاريكاتير مبالغ فيه أو مضخم، وهي سهلة لا تتطلب جهدا من المتلقي، تماما مثل قصص أفلام هوليوود.

ملاحظات عامة على الكتاب

لا يدعي كولينجز أن هناك حقيقة واحدة أو طريقة واحدة في النظر إلى الشيء أو الحديث عنه[11]. ونلاحظ أن المؤلف في تناوله لموضوعاته قد جمع بين معلومات تاريخية وأخرى ترتبط بحركة الفن النشطة اليوم. وتبرز في هذا التناول معرفة المؤلف العميقة بالفن الحديث وما قبله، مما سهل عليه فهم ما تفرع عنه في التوجهات الفنية الجديدة.

ومما يمكن أن يؤخذ على المؤلف أنه لم يحل القارئ في نصه إلى مراجع، ولم يضع في آخر الكتاب قائمة مراجع عامة ذات صلة بالموضوع. وقد يعذر في عدم ذكر المراجع لسببين؛ أولهما، أن هناك العديد من الكتب والأبحاث في الفن الحديث، الذي ربط الفن المعاصر به، ويمكن لأي قارئ أن يعود إليها ويجد في قوائم مراجعها ما يبغيه. أما ثانيهما فهو يتصل بموضوع الكتاب الأساس وهو الفن المعاصر، إذ إن هناك ندرة في الأبحاث التي درسته مما يجعل كتابة تاريخه تعتمد على متابعة أعمال الفنانين المعاصرين والاتصال الشخصي بهم من قبل المؤلف. ولقد اتضح في الكتاب تماسه المباشر مع الموجة الجديدة في الفن البريطاني[12].

ولهذا أهمية كبيرة في سد ثغرة في معرفتنا بأسماء الفنانين المعاصرين الذين نسمع عن بعضهم من وسائل الإعلام عندما تثار ضجة حول أعمالهم، أو عند متابعة أعمالهم من خلال الإنترنت. ولقد قدمت جابلك Suzi Gablik من قبل مجموعة من الفنانين المعاصرين غير تلك التي قدمها كولينجز. ولقد حكم اختيار جابلك للفنانين، كما أوضحت في مقدمة كتابها وفصوله، التوجهات التي تتفاعل مع القضايا الاجتماعية ومشاكل البيئة[13]. وساهمت مليسا ليرنر Melissa Larner بتزويد كتاب كولينجز بسير مختصرة للفنانين المذكورين وضعت في هوامش الكتاب الجانبية.

ظهر في الكتاب أسلوب شخصي للمؤلف تميز بمباشرته بطريقة كتابة تقترب من الحديث العادي ولكن موضوعه الفن وإن أدخل فيه أو ربطه بالمسائل اليومية للإنسان المعاصر. ونتج عن ذلك الأسلوب سلاسة قد نزعم بأنها تناسب القارئ اليوم وثقافته من خلال تناول مكثف ومرح ومبسط مما جعله يبدو كأنه ينافس وسائل الاتصال الأخرى كالتلفزيون والكمبيوتر مثلا. وظهر ذلك في بعض العناوين الفرعية التي اقتبسها من عناوين أعمال فنية مثل «بيضتان مقليتان وكباب من فضلك» لسارة لوكاس ١٩٩٢، أو التي اقتبسها من تصنيف وسائل الإعلام للأغاني الجماهيرية «الأفضل في سباق أغاني البوب»، أو من الكمبيوتر كأول عنوان فرعي في الكتاب «ابدأ هنا»، أو من عبارات يومية مثل «لا تنظر»، و«المشاعر تتغير»، «بلا شك»، «النهاية»، «أرغب بقول بعض الكلمات».

ومما يمكن اعتباره وسائل جاذبة في الكتاب تطوع المؤلف بتقديم حكمه الشخصية، مثل «لا تمتلك ما بعد الحداثة قلبا، كما تظن»، ومثل «تذكر - ينبثق كل شيء في الفن من شيء ما، وما يقف الفن ضده يكون جزءا منه». ومن وسائله أيضا اللعب بالألفاظ والتوقف في أماكن تريده فيها أن يستمر مما يجعلها وقفات ماكرة مثل «الصحف مليئة بمقالات عن هيوم وتجعل منه مونيه Monet عصرنا»، ثم يتساءل: «هل هو كذلك؟ على أي حال هذه هي صورته الآن وعلينا التعايش معها - الملكة الأم للانطباعية». وفي نهاية الفصل الرابع متأملا عمل تورل، المذكور أعلاه، يقول «تمر الدقائق ببطء شديد، ماذا أيضا؟ حسن نحن مستلقون هنا، لا نرفض تمظهر كل الخبرة، نحبها، يمكننا رؤيتها تحدث، يتحول المربع من الأزرق إلى الأسود، يتفتق الذهن، أتى الفصل إلى نهايته، تتوقف الأفكار». وعلى أي حال يبدو في كتابه هذا كأنه يقوم بعمل فني يحمل مضمونا وبطريقة ساخرة، وهذا ما دعا البعض إلى القول بأنه يمكن التعرف على المؤلف كفنان من خلال الكتاب[14].

ويوجد في آخر الكتاب قوائم بالصور في كل فصل على حدة مبينا مصادرها وحقوق ملكيتها. ويلاحظ أن الصور قد توزعت في الكتاب قريبة من النص الذي يتحدث عنها قدر الإمكان، الأمر الذي أغنى عن ترقيمها ووضع مع كل منها اسم الفنان وعنوان العمل وتاريخه.

وكانت أغلب الصور من الفن المعاصر مع بعض الأعمال من الفن الحديث، حيث توافق ذلك مع موضوع الكتاب وهدفه الذي يركز على التعريف بالفن المعاصر وربطه بالفن الحديث. ويوجد كذلك كشاف ركز في عمومه على أسماء الفنانين وأعمالهم التي أتى على ذكرها في الكتاب، وركز كذلك على الحركات الفنية وبعض المفاهيم المهمة.

إن موضوع الكتاب هو الفن المعاصر وعنوانه المؤلف بـ «هذا هو الفن الحديث»، وقد أشار الباحث إلى ما في هذا العنوان من سخرية، وقد يتضمن ذلك أن ما اصطلح على تسميته بالفن الحديث، الذي بدأ مع الفن الانطباعي أو ما قبله، قد حل محله فن حديث آخر هو هذا الفن الجديد الذي اصطلح على تسميته بـ «ما بعد الحديث». ولا شك بأن هاتين التسميتين، الحديث وما بعد الحديث، مازالتا عموميتين وغير محددتين، ويبدو أنه سيمر زمن ليس قصيرا قبل أن يتم تحديدهما، وذلك بعد أن يتم رصد التحول بينهما. إن الأمر مازال مبكرا بالنسبة إلى الفن الجديد ليتم عمل مسح شامل له لأنه مازال في طور التحولات وليس كالفن الحديث الذي أجريت له مسوحات شاملة قد يكون من أهمها كتاب «تاريخ الفن الحديث» لمؤلفه آرناسون، وكتاب «قصة الفن الحديث» لمؤلفه لينتون، وكتاب «كولينجز» مهم في بابه ولكن لن يكون مثلهما كتاب تدريس، بل سيكون ضمن قائمة القراءات التي ينصح بها في مواد دراسة الفن المعاصر[١٥].

هوامش البحث

1 الكتاب الأول: The London Artworld from Francis: Blimey!: From Bohemia to Britpop Bacon to Domien Hirst, 21 Publishing, London, 1998. والكتاب الثاني هو It Hurts; New York Art From Worhol to Now, 21 Publishing, London, 1999. راجع الموقع Art Forum في http://www.findarticles. com/cf-dls/m0268/9-37/54772272/p1/article.jhtml.

2 طبعة لندن هي Nicholson, & Matthew Collings. This Is Modern Art, Weidenfield London, 1999 أما الطبعة الأمريكية فهي New York, 2000, Watson-Guptil Publication.

3 راجع (The Idler) v.1.n,36 (www.the~idler.com) 29 November 1999, p. 2.

4 راجع بعض التعليقات على الكتاب
http://www.amazon.com/exxec/obidos/ ASIN/08223053628/qid= 994447508/br=3, p. 32/ref=b~05/Jul/01

5 راجع مقالة المؤلف «انتظارا لروبو» (Waiting for Robo) وروبو اسم رواية للفنان والكاتب الأمريكي بيتر بلاجنز Peter Plagens التي قال إنها تحت الطبع في ذلك الوقت، في http://www.modernpainters. co.uk/mp-site/article/article php3? article-id=1454 & navid= 06/Jul/01, p. 2.

6 راجع mag-disp. article. asp? article-ID=26-http://www.londonart. co.uk/editorial/ articles/ 06/Jul/01, pp. 1-2.

7 راجع http://www.artnewspaper. com/flash/giuliani-ny.htm 11/11/99pp.1, 4.

8 Timothy J. Clark, The Painting of Modern Life: Paris in The Art of Manet and His Followers, Princeton University Press, New Jersey, 1984.

9 راجع مقالة المؤلف «انتظارا لروبو» (Waiting for Robo) التي ورد ذكرها أعلاه P. 5.

10 راجع Kim Levin, Beyond Modernism, Haper & Row, Publishers, New York, 1988, P. 7

11 راجع http://www.newmediastudies. com/art/collings. htm 06/jul/01 p. 2.

12 راجع 29 November 1999. p. 2 (www. the~idler. com) v. 1, n, 36 06/jul/01 p. 1.

13 راجع Suzi Gablik, The Reenchantment of Art, Thames and Hudson, London, 1991, p

14 http://www. amazon. com/exxec/obidos/ ASIN/08223053628/qid= 994447508/br=3, p. 4 2/ref=b~05/jul/01

15 راجع H.H.Arnason, History of Modern Art, 3ed., Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1986; Norbert Lynton, The Story of Modern Art, Phaidon, Oxford, 1980.